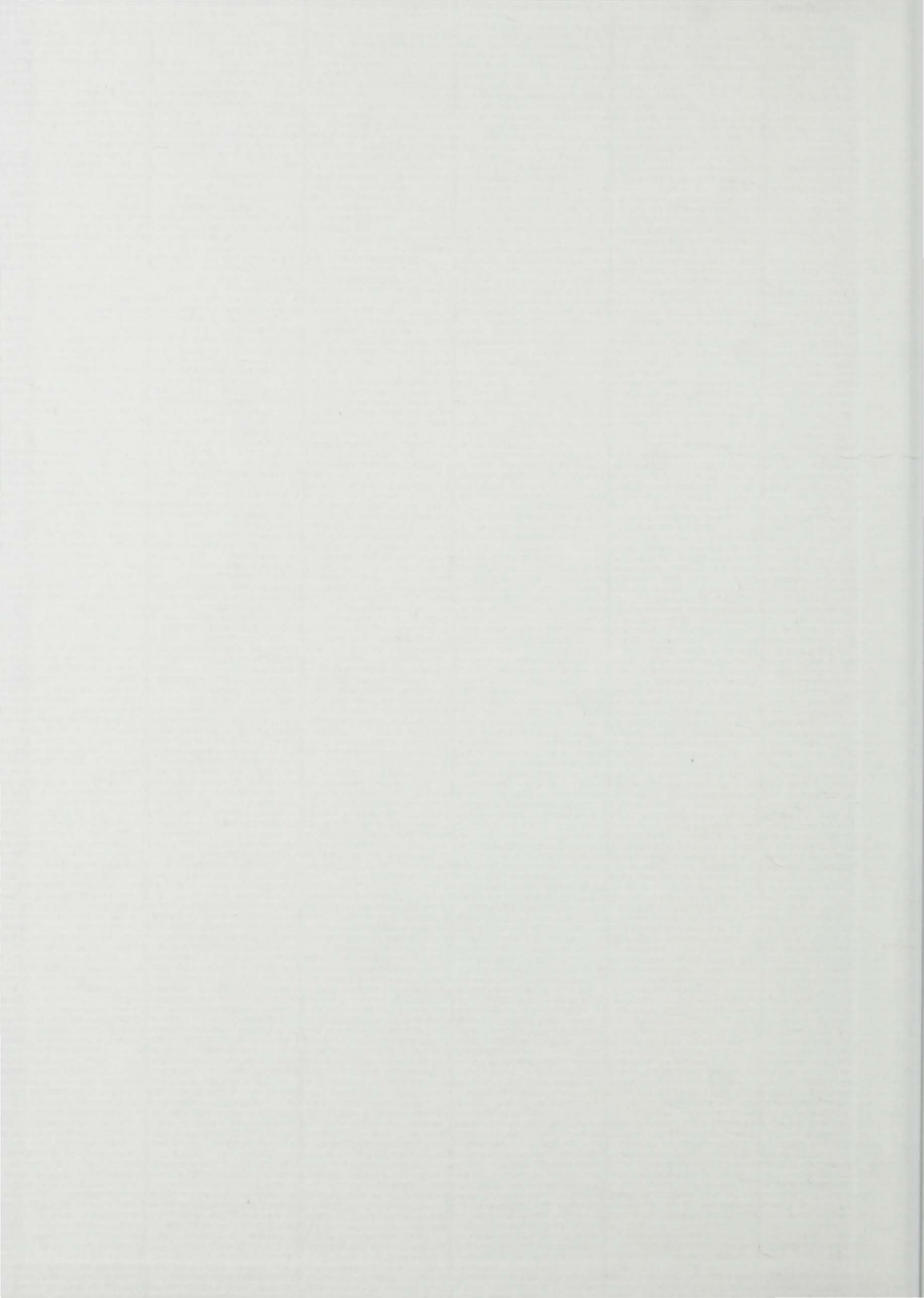
Thomas Fillitz

Zeitgenössische Kunst aus Afrika

14 Künstler aus Côte d'Ivoire und Bénin



böhlau Wien




böhlau Wien



Thomas Fillitz

Zeitgenössische Kunst aus Afrika

14 Gegenwartskünstler
aus Côte d'Ivoire und Bénin

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch den
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Wien.

Abbildung auf dem Schutzumschlag:

Théodore Koudougnon, Signes allégoriques, 1997
Acryl, Sand

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3-205-99402-7

http://www.boehlau.at

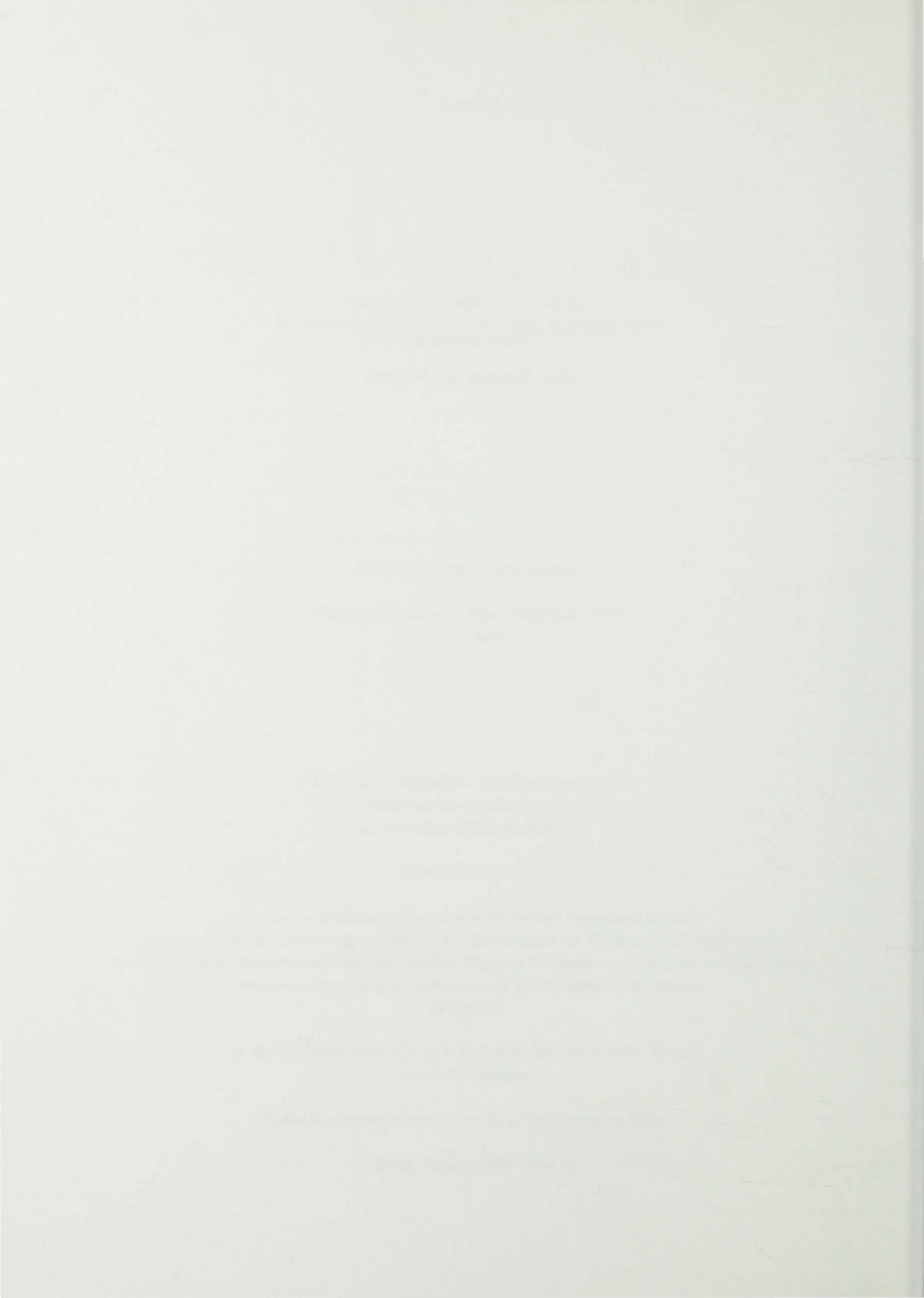
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Berger, A-3580 Horn

Für

Marès, Hermann,

Alex., Sebastian und Benjamin



Inhalt

Danksagung

Die vorliegende Studie ist das Resultat von Feldforschungen in Côte d'Ivoire und Bénin (1997) und Forschungsarbeiten in London (1996), Paris (1997) sowie New York (1998). Der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (P1239–SPR) hat freundlicherweise die Arbeiten in Côte d'Ivoire, Bénin und New York finanziert.

Mein Dank gilt den vierzehn Künstlern in Côte d'Ivoire und Bénin. Sie haben sich die Zeit genommen, mich in ihre Werke und ihre Reflexionen einzuführen. Insbesondere bin ich Youssouf Bath und Romuald Hazoumé zu Dank verpflichtet. Youssouf Bath hat mir viel gezeigt, mich in viele Themen des Alltags von Künstlern in Côte d'Ivoire eingeführt, mich mit anderen Künstlern bekannt gemacht – und seine Frau bekochte mich mit den herrlichsten Speisen. Romuald Hazoumé kenne ich seit Anfang 1990. Er hat mich bei sich in Porto Novo aufgenommen, er hat dafür gesorgt, daß ich in Bénin von allen Künstlern, die ich traf, bestens betreut wurde, er war ein wunderbarer Gastgeber und Diskussionspartner.

Tanella Boni und Yacouba Konaté danke ich für das eine oder andere wichtige Gespräch, das wir in Abidjan geführt haben. In Wien ermunterte mich von Anfang an Karl-Rudolf Wernhart, das Projekt durchzuführen, Gingrich ermöglichte ein Umfeld, wodurch ich mich nahezu vollständig auf die Arbeit konzentrieren konnte. Meine Kollegin Ulli Sulikowski hatte mich nicht nur vor Jahren mit Romuald in Wien bekannt gemacht, sie half mir auch mit so mancher Information. Kolleginnen und Kollegen in London, Bayreuth, Mainz und Wien danke ich für die Ideen und Überlegungen, die sie meinen Gedanken zur Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst entgegengebracht haben. Frau Dr. Eva Reinhold-Weisz vom Böhlau Verlag betreute das Projekt hinsichtlich der Drucklegung des Manuskripts. Antragstellungen und viele andere Arbeiten nahm sie mir dankenswerterweise ab und beriet mich bestens in der einen oder anderen Frage.

Eine solche Arbeit verlangt von den Menschen, denen man eng verbunden ist, Entbehrungen und viel Geduld. Schon in der Zeit der Forschungsarbeiten hatte ich sie während vieler Monate allein gelassen, und je tiefer ich in das Abfassen der Studie eindrang, umso weniger Platz und Zeit hatte ich für andere Angelegenheiten. Alex., Sebastian und Benjamin hatten eine wunderbare Geduld mit mir. Schließlich sei meinen Eltern gedankt. Sie haben mich mehr als nur moralisch unterstützt und mich immer wieder motiviert.

Die Drucklegung wurde durch eine Subvention (D-3254) des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Einleitung

Zur Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika

Dem Betrachter heutigen Kunstschaffens in Afrika bietet sich ein breites Spektrum schöpferischer Arbeit – die für ihr Experimentieren mit Material und Technik charakteristischen Werke von Künstlern wie Youssouf Bath, Théodore Koudougnon, Yacouba Touré und anderen (die Künstler des *Vohou Vohou*), die *„masques bidons"*[1] von Romuald Hazoumé, die *„installations éphémères"*[2] von Georges Adéagbo, Objekte populärer Kunst wie Zementskulpturen, und zahlreiche andere Kunstformen. All diese Objekte haben eine Gemeinsamkeit, sie kontrastieren mitunter völlig mit den mittlerweile bestens bekannten Objekten traditioneller afrikanischer Kunst.

Angesichts dieser Vielfalt stellt sich die Frage, wie die Geschichte, die zu diesem künstlerischen Schaffen im postkolonialen Afrika geführt hat, geschrieben werden könnte. Es kann hierfür kaum eine lineare Erzählform geben – sicher nicht im Sinne eines kontinuierlichen Erfindens und Ablösens von Kunststilen oder -formen, wie es beispielsweise die Kunstgeschichte des Abendlandes für die europäische Moderne postuliert. Bis in die 1980er Jahre scheinen die Beziehungen afrikanischer Künstler zu Künstlern oder Kunstinstitutionen in England und/oder Frankreich stärker gewesen zu sein als zu solchen in anderen afrikanischen Staaten. Geht es um die Beziehungen innerhalb Afrikas, so erfolgen sie auch heute noch vornehmlich zwischen Künstlern aus anglophonen beziehungsweise frankophonen Staaten. Auch gibt es zeitgenössische Kunstformen, die unabhängig voneinander bestehen, die jedoch alle konstitutiv für das komplexe Phänomen der Gegenwartskunst in postkolonialen afrikanischen Staaten sind.

Für eine lineare Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika fehlen die Interaktionen zwischen den Künstlern auf einer kontinentalen Dimension, also die Entwicklung von Kunststilen aufgrund der Reflexionen des jeweiligen Schaffens. Wenn man das Kriterium des Stils außer acht läßt, böten sich die konzeptionellen Anknüpfungspunkte der Künstler – wie das Aufgreifen von Symbolen regionaler kultureller Traditionen –, als weitere Möglichkeit. Schließlich stellt sich die Frage, ob eine solche Erzählung nicht parallel zu den großen historischen Ereignissen geschrieben werden könnte – angefangen bei den kolonialistischen Landeroberungen in der Folge der Berliner Konferenz (1884/5), über die Unabhängigkeitskämpfe zur Zeit der Unabhängigkeiten (um 1960 für die anglophonen

1 Masken aus Abfallprodukten.

2 „Vergängliche Installationen".

und frankophonen Staaten), bis zu den rezenten postkolonialen Verhältnissen –, obschon eine solche Verbindung von kunsttheoretischer Sicht überaus problematisch erschiene.

Mehrere Autoren haben versucht, von den Veränderungen in der afrikanischen Kunstlandschaft zu berichten – wobei meistens Nordafrika, Ägypten und oft auch Südafrika beiseite gelassen werden. Anstatt „die" Geschichte nachzuerzählen, sollen in der Folge die Darstellungsweisen von Beier (1968), Mount (1989, 1st ed. 1973), Kennedy (1992), Fosu (1993, 1st ed. 1986), Deliss (1995) und Kasfir (1999) aufgrund ihrer Kriterien besprochen werden.

Ulli Beiers Darstellung, die der erste größere Bericht über moderne Kunst in Afrika war, muß vor dem Hintergrund gesehen werden, daß der Autor einer der Initiatoren des *Mbari Mbayo*[3] Clubs war, in dem ab 1961 Malerei-Sommerkurse für arbeitslose Jugendliche veranstaltet wurden. Beier will keine Geschichte der modernen Kunst in Afrika verfassen, für die es seines Erachtens zu diesem Zeitpunkt viel zu früh war (s. seine Einleitung). Außerdem begrenzte der Autor seine Auswahl auf die Künstler, die ihm am besten durch seine Tätigkeit in Oshogbo bekannt waren, sei es, daß sie im Club unterrichtet worden waren (Teil 2) oder daß er sie im Club ausgestellt hatte (Teil 1). Wenn Beiers Kapitelfolge aufgeschlüsselt wird, so ergibt sich eine Seite des Spektrums, das er „Without any Tradition" bezeichnete (Kapitel 2). In diesem werden drei der bedeutendsten Künstler aus dem Sudan (El Salahi, Shibrain) und Äthiopien (Skunder Boghossian) vorgestellt. „Ohne Tradition" bezieht sich dabei darauf, daß alle drei in England und Frankreich ausgebildet wurden und erst von da aus ihre Kunst in Verbindung mit der lokalen (National-)Kultur anknüpfen konnten. Auf der anderen Seite von Beiers Spektrum stehen im ersten Kapitel – „Between Two Worlds" – drei nigerianische Künstler, die traditionell ausgebildet worden waren, in ihren Arbeiten aber eine Öffnung des traditionellen Stilkanons durchführten. An dieses schließt das dritte Kapitel an: „In Search for Identity". In diesem geht es um Künstler aus verschiedenen Ländern (Nigeria, Ghana, Kamerun, Sénégal und Südafrika), deren Arbeiten nicht mehr unmittelbar im Zusammenhang mit traditionellen Künsten stehen. Sie setzen sich aber mit dem lokalen kulturellen Erbe auseinander.

„Finding a Short Cut" (Kapitel 4) und „The Great Excitement" (Kapitel 5) führen direkt hinüber zu Teil 2, in dem die Arbeit des Oshogbo-Zentrums präsentiert wird. In all den folgenden Kapiteln werden Künstler von „Workshop-Schulen"[4] dargestellt. Beiers Idee, die ihn in bezug auf seine „Workshop-Schule" leitete, definiert er mit dem Titel „Fin-

---

3 Zuerst hieß er *Mbari*, ein Igbo-Wort, das „Schöpfung" bedeutet. Der Club war zuerst in Ibadan, wo Beier Vorlesungen an der Universität hielt. In der ersten Hälfte der 1960er Jahre übersiedelte er nach Oshogbo und erhielt seinen endgültigen Namen, *Mbari Mbayo* = „Wenn wir das sehen, werden wir glücklich sein". Dieser Name geht auf die Aussprache der Marktfrauen in Oshogbo zurück (Beier 101ff).

4 Die wichtigsten Workshop-Schulen:
1946 Pierre Romains-Desfossés in Lubumbashi (Elisabethville), Demokratische Republik Kongo (ehemals Zaïre); 1948 Rev. Edward Paterson, Cyrene Misson Centre, Bulawayo, Zimbabwe; 1951 Pierre

ding a Short Cut". Ausgehend vom Umstand, daß die europäische Moderne zu Anfang des 20. Jahrhunderts entscheidend durch die „Entdeckung" afrikanischer Kunst geprägt war, fragt Beier, warum ein junger afrikanischer Künstler unbedingt durch eine westlich konzipierte Kunstschule gehen sollte: „Is it necessary for *every* modern African artist to travel along the long road of alienation and assimilation in foreign-type schools and colleges, burdening himself with knowledge and ideas that will eventually prove to be irrelevant?" (Beier 1968: 59, Hervorhebung durch den Autor). Demgegenüber schlägt er vor, für die angehenden Künstler eine direkte Verbindung zwischen traditioneller Kunst und modernen Gestaltungsmöglichkeiten zu schaffen, d. h. auf die Ausbildung nach dem Muster westlicher Kunstschulen zu verzichten. Beiers Darstellung rezenteren Kunstschaffens ist dementsprechend von zwei Aspekten geprägt, der Anknüpfung an traditionelle afrikanische Kunst und Kultur – dem Aufgreifen von Symbolen und mythologischen Wesen aus lokalen Oraltraditionen – und der Gestaltung anhand westlicher Malmaterialien. Klarerweise sucht er aber nicht die Beziehung zu europäischen Stilen zu thematisieren.

Marshall Mount (1989) versucht die Entwicklung der Kunst ab den 1920er Jahren nachzuvollziehen. Er unterscheidet zunächst in verschiedene Kunstrichtungen, nämlich „Survival of Traditional Styles", „Mission-inspired Art", „Souvenir Art" und „New Art". Letzterer widmet er den Großteil seiner Erzählung. Dabei geht er nach Kunstschulen vor, und teilt diese nach Regionalgebieten auf – „Art Schools in French-speaking Africa", „Art Schools in English-speaking East and Central Africa", „Art Schools in English-speaking West Africa". Im Schlußkapitel spricht er über Künstler, die unabhängig von Kunstschulen sind. Darunter subsumiert er sowohl Autodidakten als auch solche Künstler, die in Europa in Kunstschulen ausgebildet wurden.

Lods, Poto-Poto/Brazzaville, Volksrepublik Kongo; 1957 Frank McEwen in Harare (Salisbury), Zimbabwe; 1961 Ulli Beier, *Mbari Mbayo*, Oshogbo (früher in Ibadan), Nigeria. Oft wird auch der portugiesische Architekt Amancio D'Aljoim Guedes genannt, der 1959 Valente Malangatana in Maputo (Lourenço Marques)/Mozambique entdeckte.

Das Prinzip der Workshop-Schulen war ein einfaches: Junge Leute wurden nach dem Zufallsprinzip aufgenommen und sollten sich im Malen versuchen. Als ungeschriebene Bedingung läßt sich sagen, daß sie möglichst wenig westliche Schulbildung haben sollten. Die Workshop-Gründer (Weiße) besprachen „nur" die Bilder, ohne Einfluß auf die Ausführung bzw. die Ideen der Künstler nehmen zu wollen. Diese sollten ihre volle Spontaneität und „natürliche" Einfühlungskraft bewahren. Lods, z. B., stellte für seine Schützlinge traditionelle Skulpturen im Hof auf, und baute lokale Pflanzen an, damit sie das „richtige Inspirationsfeld" bekämen.

Eine kritische Stimme (unter vielen) dazu: „Wenn sich, … die Umwandlung des entwurzelten Unterschichtenafrikaners noch dazu in einem Atelier vollzieht, in welchem gerade epigonale oder exotische europäische Künstler ebenfalls arbeiten, bedarf es keiner größeren Vorstellungskraft, um zu erkennen, daß sich viel von deren Techniken, aber auch nicht wenig von deren Bildinhalten und stilistischen Eigenarten durch diese gemeinsamen Schaffensprozesse zu ‚authentisch Afrikanischem' mausert" (Bender und Dressler 1986: 324f).

Mount erstrebt über die Frage der Kunstschulen und ihrer regionalen Zuordnung eine gewisse Systematik. Dabei entsteht allerdings das Problem, daß er die Workshop-Schulen, in denen weiße Freizeit-Maler oder Kunstkenner junge Afrikaner unterrichteten, als ebensolche Kunstschulen ansieht wie die klassisch akademischen. Auch wenn er hin und wieder auf das Prinzip dieser „Schulen" verweist, müßten diese doch deutlich von jenen unterschieden werden, wie zum Beispiel die Makerere-Universität (Kampala/Uganda, Ende der 1930er Jahre gegründet). Das führt dazu, daß ein bedeutender Künstler wie Christian Lattier (Côte d'Ivoire), der in Frankreich ausgebildet worden war und ebendort mit großem Erfolg gewirkt hatte, in aller Kürze dargestellt wird (Mount 1989: 92–94). Den Workshop-Schulen von Pierre Romain-Desfossés (Lubumbashi) und von Pierre Lods (Poto-Poto, Brazzaville) widmet der Autor aber ungleich mehr Platz (Mount 1989: 74–81; 83–89). Innerhalb der Kapitel ist Mounts Darstellung wesentlich nach Jahreszahlen geordnet, eventuell werden einige stilistische Charakteristika angeführt, kaum jedoch inhaltliche Überlegungen der Künstler.

Jean Kennedy stand dem *Mbari Mbayo*-Workshop in Oshogbo nahe.[5] Sie gruppiert die Künstler nach Staaten oder Regionen, um auf ihre spezifischen historischen Einflüsse Bezug nehmen zu können, und betont, daß ihr einziges Auswahlkriterium die Qualität der Arbeit gewesen sei (Kennedy 1992: 13).[6] Wichtig für Kennedys Ausführungen ist, daß sie eine sehr enge Beziehung zwischen traditioneller afrikanischer Kunst und der der gegenwärtigen Künstler zieht, obschon sie anmerkt, daß „all of the artists mentioned work primarily to please themselves rather than the public" (Kennedy 1992: 13). Diese Behauptung steht eigentlich im Gegensatz zur gesellschaftlichen Einbettung traditioneller afrikanischer Kunst, die sie an anderer Stelle kurz beschreibt (Kennedy 1992: 21). Offenbar meint Kennedy mit dieser Verbindung etwas anderes, so wenn sie die Intention der Künstler im allgemeinen wie folgt beschreibt:

„It is out of such contexts, where the pervasiveness of the arts, of myth and legend still endure – in spite of the enormous changes taking place – that the new artists of Africa, working for different purposes, create works that interpret their humanity and aspirations. As the works articulate inner visions, they express the vitality and identity of a continent" (Kennedy 21f).

Kennedys Ordnung liest sich ganz im Sinne dieser Suche nach Verbindung mit Tradition, mit Religion und Mythen – „Crescent in the Hands", „Creators of Myth" etc. Vereinfachend ist es möglich, bei ihr zwei Ordnungslinien zu ziehen. Auf der einen Seite betont sie den Bezug zur Tradition – „Bridges: Predecessors in Nigeria", „Creating a

5 Für den Hinweis danke ich Wolfgang Bender. Kennedy lebte von 1961–68 in Afrika (Kennedy 1992: 12).

6 Die Betonung mancher Gebiete, die Weglassung anderer erklärt sie selbst (Kennedy 1992: 12f) und soll daher nicht Gegenstand näherer Erörterung sein.

Tradition" (Nigeria), „New Dynamics: The West African Coast" (verschiedene einzelne Künstler), „The Sculptors of Zimbabwe: Artists with an old Legacy" und „Testament"[7] (Südafrika). Auf der anderen scheint eher das Spirituelle in den Vordergrund gerückt zu werden – „Artists of the Shrine: Oshogbo" und „The Spontaneous Spirit: Oshogbo and Ife" (beide Nigeria), „Crescent in the Hand" (Sénégal), „Desert Light" (Sudan), „From a Legacy of Symbol and Sign" (Äthiopien), „Between the Natural and the Supernatural" (verschiedene Künstler Ostafrikas) und „Sky and Land in Zimbabwe" (Kennedy 1992: 5f). In ihrer Zusammenfassung behauptet Kennedy schließlich, charakteristische stilistische Elemente für die Künstler eines jeden Landes aufgefunden zu haben:

„Sub-Saharan Africa's diversity is impressive. Each country's artists have strong stylistic attributes: the bright architectural shapes of the Nigerians, the orchestrations of color and rythm of the Senegalese, the subtle lines and forms of the Sudanese, the rich colors and symbols of the Ethiopians, the monumentality of the Zimbabweans, and the pathos and anger of the South Africans" (Kennedy 1992: 184).

Wenngleich Kennedy betont, daß Tradition gelebte Werte der Vergangenheit seien, die in den Werken durch Synthese mit den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der frühen 1960er Jahre ausgedrückt werden, so schleicht sich dennoch bei ihr eine romantisierende Dimension des Begriffs ein. Allein die Titel ihrer Kapitel suggerieren ein Konzept von Tradition, das auf ein vorkoloniales Afrika verweist. Dieses ist von Mythen und Spirituellem geprägt (die inneren Werte), und kontrastiert mit den großen Umwandlungen in der nachkolonialen Phase. In diesem Licht ist ebenso Kennedys Postulat nationaler charakteristischer Stile für das künstlerische Schaffen in der postkolonialen Periode zu verstehen. Dabei handelt es sich um die Umsetzung von älteren Auffassungen in bezug auf die traditionelle afrikanische Kunst, wobei jene einer bestimmten ethnischen Gruppe durch einen charakteristischen Stil ausgezeichnet sei.

Selbst wenn Künstler, sicher nicht alle, zu Anfang der 1960er Jahre in manchen Ländern mit ihren Objekten Beiträge zu den neuen nationalen Staatsidentitäten liefern wollten, sollten sie als Einzelpersönlichkeiten verstanden werden. Sie suchen diese künstlerischen Beiträge aufgrund der ihnen jeweils spezifischen Überlegungen und Stile zu gestalten. So können die Künstler der „*Natural Synthesis*" (Zaria, Nigeria) nur aufgrund ihrer Intentionen als Gruppe verstanden werden, nicht jedoch in Verbindung mit Stil, Technik oder Arbeitsmaterialien. Außerdem geht es beispielsweise bei den Künstlern der *Négritude* keineswegs um den Ausdruck einer nationalen Identität, selbst wenn sich diese Bewegung hautpsächlich in Sénégal artikulierte. Schließlich wäre vor einer solchen Typo-

7 „A deep sense of desperation in contrast to a love of life permeates the art and lives of many black South African artists, especially those living in townships. Their images invariably reflect the exigencies of their existence, and are in dramatic contrast to the brightly colored, extravagant forms and sense of future promise that the artists of West Africa often project" (Kennedy 1992: 171).

logisierung zu beachten gewesen, ob nicht die Regierenden Arbeiten in Auftrag gaben, die Symbole der neuen Staaten sein sollten, oder ob sich Künstler in ihren Recherchen mit verschiedenen kulturellen Traditionen unter den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen auseinandersetzten. Kennedy hingegen insinuiert mit ihrer Einteilung und ihren stilistischen Verallgemeinerungen auf nationale Ebenen für die Künstler in Afrika nahezu flächendeckend gleichartige Bestrebungen, die nur regional (staatlich) unterschiedliche Ausdrucksweisen erhalten hätten.

Gegenüber den bisher genannten Autoren wählt Kojo Fosu (1993, 1st ed. 1986) einen anderen Ansatz. Er wählt große Perioden – „The Transition", in der Objekte zu Anfang des 20. Jahrhunderts für die christlichen Kirchen geschaffen wurden, „The New Directions" (von 1900 bis in die 1950er Jahre), „The Experimentations" (1960er und 1970er Jahre), „Independent Experimentalists" (1960er und 1970er Jahre) und „The Challenge since the 1970s" (Fosu 1993: iv). In seiner Einteilung behandelt Fosu die Künstler als einzelne Persönlichkeiten ohne eine weitere, länderspezifische Unterteilung vorzunehmen. Fosu verlagert den Akzent auf die Vielfalt der künstlerischen Gestaltungsformen, ohne große Zusammenhänge schaffen zu wollen. Insofern ist seine Arbeit als kleine Anthologie der Künstler zu lesen, auch wenn die einzelnen Informationen nicht immer nach einheitlichen Aspekten geordnet sind.

Einen anderen Weg hat Deliss (1995) gewählt. In sieben „Geschichten" – über Nigeria (Chika Okeke), Sénégal (El Hadji Sy), Sudan und Äthiopien (Salah M. Hassan), Südafrika (David Koloane), Kenia und Uganda (Wanjiku Nyachae) – wird mit einer historischen Perspektive über die spezifischen Auseinandersetzungen in den genannten Staaten in der Kunst durch lokale Künstler und Spezialisten berichtet. Offenkundig hat Deliss eine Forderung ihres ehemaligen Lehrers John Picton erfüllt, der gegenüber einer allgemeinen Geschichte der modernen Kunst in Afrika den Bedarf am Schreiben der unterschiedlichen Kunstgeschichten der verschiedenen Länder hervorstreicht (Picton 1993: 96). Wenngleich der Akzent auf akademisch ausgebildeten Künstlern liegt, konzentrieren sich die Autoren in dem von Deliss herausgegebenen Buch auf die Situation und die Intentionen der Künstler, ohne implizite Vorannahmen von Beziehungen zu Tradition etc. Anhand dieser Darstellungsweise werden die Vielfältigkeit des künstlerischen Schaffens und die verschiedenen Dynamiken in den Interaktionen zwischen den Künstlern sichtbar.

So erfährt der Leser von der Konfrontation in Nigeria zwischen der „*Natural Synthesis*"-Bewegung in Zaria zu Anfang der 1960er Jahre und der kurz darauf folgenden Antwort von Nsukka im Südosten Nigerias. „*Natural Synthesis*"[8] – von Fosu als „*Zaria Rebels*" bezeichnet (Fosu 1993: 56) – war eine Bewegung, die die Nähe zum lokalen Publikum im

8 Zu Anfang waren Mitglieder der Gruppe: Demas Nwoko, Iriene Wangboje, Uche Okeke, Bruce Onobrakpeya, Yussuf Grillo und Simon Okeke (Fosu 1993: 56).

Gegensatz zu den europäischen Käufern suchte und ein Zusammenführen der besten Formen und Ideen zwischen traditionellen afrikanischen und westlich modernen Kunstformen zum Inhalt hatte (Okeke 1995: 42), um so an der Gestaltung eines Nationalgefühls des neuen Staates Nigeria mitzuwirken. Einige Jahre danach kam unter der Führung des ehemaligen Mitglieds Uche Okeke von Nsukka eine Antwort auf die Intentionen der Zaria-Gruppe. Die Nsukka-Richtung,[9] die sich anfangs vor allem auf die traditionelle „*uli*"-Malerei[10] stützte, berief sich auf die Individualität des Künstlers und seines Ausdrucks auf der Grundlage einer ausgeprägten kulturellen Tradition.[11] In der gleichen Zeit, zwischen den 1960er und 1970er Jahren, verfolgte in Nigeria Erhabor Emokpae eine ganz andere Richtung. Im Yaba Technical Institute in Lagos ausgebildet, widersetzte er sich jeglicher kultureller Bindung und behauptete die völlige künstlerische Freiheit der Gestaltung als Ausdruck seiner Verweigerung des Kolonialismus oder der Zelebrierung kollektiver politischer Unabhängigkeit, also des künstlerischen Werkes als Ausdruck der neuen nationalen Identität (Okeke 1995: 52f). Später in den 1970er Jahren folgte der in Zaria ausgebildete Gani Odutokun seiner Ansicht.

Im Sudan etablierte sich in den 1940er Jahren die sogenannte „Khartoum-Schule", zunächst unter der Leitung von Waqialla, der schon früh arabische Kalligraphie in seinen Bildern umsetzte. Er hatte El Salahi und Shibrain als Studenten. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre kam es allerdings mit der „*Crystalist*"-Bewegung, einer westlich orientierten avantgardistischen Gruppe,[12] zu einer Rebellion gegen die sogenannte „Khartoum-Schule". Kurz darauf folgten Hassan Musa und Abdalla Bola,[13] die sich gegen den Symbolismus der Khartoum-Schule wandten und die Essenz künstlerischer Arbeit in Linie und Farbe oder Masse und Volumen sahen (Hassan 1995: 120). Gegen den Anspruch der Machthaber nach einer Nationalkunst forderten beide das grundlegende Recht der Künstler auf eine allgemeine Öffnung auf die Welt der Kunst als gemeinsames künstlerisches Erbe ein und warfen der alten „Khartoum-Schule" einen künstlerischen Ethnozentrismus vor (Hassan 1995: 120). Mitte der 1980er Jahre kam es im Sudan zu einer islamischen Revitalisierung in der Kunst mit der „*School of the One*",[14] während Hassan Musa und Abdalla Bola ins Exil gehen mußten.

---

9 Mitglieder sind u.a. Uche Okeke, Obiora Udechukwu und El Anatsui, der von Ghana nach Nsukka kam.

10 Von Frauen auf Hausmauern gemalt oder als Dekor für die Schreine beziehungsweise für ihre Körper.

11 Zu dieser Zeit fand auch der Biafra-Krieg statt. Vor diesem Hintergrund erhält die Frage einer nigerianischen nationalen Staatsidentität einen anderen Stellenwert.

12 Das Manifest wurde 1978 verfaßt und von Muhammad Hamid Shaddad, Kamala Ibrahim Ishaq und Naiyala Al Tayib unterzeichnet (Hassan 1995: 242).

13 Beide wanderten nach Frankreich aus.

14 „*Madrasad al-Wahid*", von Ahmad Abdel Al, Student von El Salahi und Shibrain (Hassan 1995: 122, 244ff).

Die eben angeführten Beispiele dürfen nicht im Sinne einer Abfolge von künstlerischen Stilrichtungen verstanden werden. Arnold Hauser verweist darauf, daß Stile an sich nicht vergleichbar seien, daß es diesbezüglich weder Entwicklung noch Rückschritt gebe (Hauser 1985: 217). Vielmehr gehe es darum, Kunst im Sinne unterschiedlicher künstlerischer Konzeptionen von Wirklichkeit zu erfassen (s. Hauser 1985: 223). Die Geschichten in dem von Deliss herausgegebenen Band zeigen unterschiedliche Orientierungen und Dynamiken der Auseinandersetzungen. Emokpae und Odutokun in Nigeria, die „*Crystalist*"-Bewegung sowie Hassan Musa und Abdalla Bola im Sudan fordern eine größere Autonomie der Kunst in der Beziehung zur Gesellschaft ein. „*Natural-Synthesis*", die „Khartoum-Schule" und die „*School of the One*" engagieren sich in je eigentümlicher Weise enger am Projekt einer Kunst als Beitrag zu einer nationalen Identität, das bisweilen der Forderung nach einer Nationalkunst nachkommen kann.

Es ist ein Verdienst von Kasfir (1999), daß sie die Problematik einer Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika thematisiert, die sie in der extremen kulturellen Diversität des Kontinents sieht.

„While colonialism and postcolonial state-building have attempted to weave eight hundred or more language groups into fifty-plus national identities, there is still a major problem in trying to write about the art in the second half of the twentieth century in so broad a region" (Kasfir 1999: 7).

In ihrem Buch beschreibt die Autorin jene größeren rezenten Veränderungen der künstlerischen Praxis in Afrika, die sich in der Folge des Kolonialismus ereigneten, mit besonderer Betonung der Periode zwischen den 1950er Jahren und 1960 – dem Übergang von Spätkolonialismus zu den Unabhängigkeiten für die meisten anglophonen und frankophonen Gebiete. Dabei geht Kasfir zunächst kurz auf die unterschiedlichen Bedeutungen dieser historischen Eckdaten für Gegenwartskunst in Afrika und im Westen ein. Erstere ist grundlegend postkolonial. Ihr historischer Kontext ist einerseits mit der Kunst gegeben, die sich in der Zeit nach der Berliner Konferenz (1884/5) während der Kolonialherrschaft entwickelt hatte, andererseits mit den Kunstformen, die als traditionelle Kunst (vorkolonial) bezeichnet werden, die teilweise heute weiterbestehen. In der westlichen Kunstgeschichte konnotiert „Gegenwartskunst" die Kunst, die in den 1950er Jahren mit dem abstrakten Expressionismus angesetzt werden kann, während sich der Begriff der „modernen" Kunst im Westen auf den ideologischen Bruch mit der alten akademischen Malerei in Europa bezieht – wobei die Rezeption traditioneller afrikanischer Kunstwerke eine bedeutende Rolle gespielt hatte. Gegenwartskunst in postkolonialen afrikanischen Staaten und im Westen beruht daher auf entscheidenden Brüchen, die etwa zur selben Zeit geschahen, jedoch auf unterschiedliche Kausalzusammenhänge zurückzuführen sind (Kasfir 1999: 10).

Kasfir wählt eine thematische Gliederung für ihre Erzählung und bezieht relativ frei die Ansätze von Beier (1968), Kennedy (1992), Vogel (ed. 1991), Deliss (ed. 1995) sowie

Magnin and Soulillou (eds. 1996) ein: „Each chapter attempts to deal with a major issue surrounding the history of contemporary African art since the 1950s" (Kasfir 1999: 8). Dementsprechend lauten die Kapitel – „New Genres: Inventing African Popular Culture", „Transforming the Workshop", „Patrons and Mediators", „Art and Commodity", „The African Artist: Shifting Identities in the Postcolonial World", „The Idea of a National Culture: Decolonizing African Art" und „Migration and Displacement".

Mit ihrer thematischen Ordnung versucht die Autorin, die Dynamik und Komplexität der zeitgenössischen Kunstproduktion in Afrika anhand verschiedener Problematiken zu behandeln. Allerdings werden dabei Themen, die nur für spezifische Kunstformen relevant sind, mit anderen vermischt. So erscheint „Art and Commodity" eher aus Debatten abgeleitet zu sein, die sich auf das traditionelle Kunstobjekt beziehen. Die Autorin bespricht dazu die verschiedenen Arten von Schnitzarbeiten der Makonde (Tanzania), Stoffapplikationen, die als Beispiel für Grenzbereiche zwischen Kunst und Handwerk angeführt werden (z. B. Weya Community Training Centre, Zimbabwe), um von diesen thematisch und stilistisch auf Arbeiten der *„popular art"* hinzuweisen. In anderen Fällen scheinen die Einteilungskriterien zu allgemein gefaßt, um die Intentionen von Kunstströmungen und Künstlern wiederzugeben oder deren Affinitäten und Unterschiede. In „The Idea of a National Culture …" werden die *Négritude*-Bewegung (Sénégal) sowie Künstler von Gruppen wie *„Natural Synthesis"* und von der Nsukka-Universität (beide Nigeria), aber auch die Hinterglasmalerei oder die Avantgarde-Gruppe *„AGIT-Art"* (beide Sénégal) besprochen. Im Kapitel „Migration and Displacement" werden Künstler aus Äthiopien (z. B. Skunder Boghossian, Gebre Kristos Desta), die aufgrund eines Konfliktes zwischen eigenen künstlerischen Ansprüchen und Forderungen der Machthaber an die Kunst den Weg in die Diaspora wählen mußten, neben solchen besprochen, die in der Diaspora geboren sind (z. B. Yinka Shonibare), oder die aus anderen Gründen in der Diaspora leben (z. B. Olu Oguibe/Nigeria, Ouattara/Côte d'Ivoire). Jimoh Buraimoh, der dem *Mbari Mbayo* Workshop (Nigeria) zuzuordnen ist, wird ebenso besprochen, wobei sich bei ihm *„migration/displacement"* als Notwendigkeit zum Reisen artikuliert, um die eigenen Arbeiten in Amerika ausstellen und verkaufen zu können.

Die Schwierigkeit der Darstellung einer Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Akademisch ausgebildete Künstler bilden nur ein Feld im Gesamtspektrum. Dabei sollte beachtet werden, daß manche dieser Künstler ausschließlich in Europa ausgebildet wurden (z. B. Gebre Kristos Desta), andere teilweise in Afrika und in Europa (z. B. Ouattara), und wieder andere an lokalen Kunstschulen (z. B. die Künstler der *„Natural Synthesis"* in Zaria). Selbst wenn man allein dieses Feld akademischen Schaffens untersucht, kann keine historisch lineare Abfolge von Stilen postuliert werden – dazu fehlen die Nachweise der Diskurse zwischen den vielen Künstlern.

Das andere große Feld bilden die Autodidakten. Aus westlicher Sicht fallen alle jene Kunstschaffenden darunter, die keine europäisch geprägte Kunstausbildung erfahren haben. Das Spektrum umfaßt Künstler, die Workshops europäischer Förderer besucht haben, solche, die sich die Fertigkeiten selbst beigebracht haben beziehungsweise in lokalen „Ateliers" ausgebildet worden waren (z. B. Schildermalerei, Hinterglasmalerei, auch Persönlichkeiten wie Chéri Samba oder Moke/beide Demokratische Republik Kongo), bis hin zu Künstlern, deren Schaffen auf der Transformation handwerklicher Tätigkeiten beruht (z. B. Kane Kwei/Ghana und die Brüder Dakpogan/Bénin), oder Künstler, die traditionelle Objekte schaffen, die zugleich in die Welt der Gegenwartskunst transponiert werden (z. B. Cyprien Tokoudagba/Bénin).

Sicher können akademische und nicht-akademische Ausbildung mit ihren Subunterteilungen nicht als allgemeine Kriterien der Klassifikation dienen, die Problematik wird bei den Ausführungen von Mount (1989, 1st ed. 1973) offenkundig. Oft sind außerdem die Beziehungen fließend, da sich die Künstler unter Umständen in mehreren dieser Felder gleichzeitig bewegen. Daraus folgt ebenso, daß die „Auseinandersetzung mit Tradition" eine viel zu unpräzise Kategorie darstellt. Zum einen ist zu fragen, um welche Tradition es sich handelt, um Vorstellungen des Mythischen und Spirituellen – wie bei Beier (1968) und Kennedy (1992)? Zum anderen sind die Darstellungen in ihren Verbindungen zur gesellschaftlichen Realität viel zu vielschichtig, als daß sie mit einem Hauptkriterium „Tradition" adäquat rezipiert würden.

Angesichts dieser vielen Schwierigkeiten, muß man aus der Perspektive der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst fragen, ob diese einheitliche große Kunstgeschichte der Gegenwartskunst im postkolonialen Afrika nach dem Vorbild der westlichen erstrebenswert ist. Es geht nicht darum, daß es vielleicht noch zu früh ist und mehr Daten hierfür benötigt werden. Es geht darum, anzuerkennen, daß die situativen Bedingungen andere sind. Kasfir (1999: 9ff) hat auf die kontextuell unterschiedlichen Eckdaten für die Begriffe „moderne Kunst" und „Gegenwartskunst" für Afrika und den Westen hingewiesen. Darüber hinaus ist zu beachten, daß die Kunstgeschichte der europäisch-amerikanischen zeitgenössischen Kunst über sich selbst schreibt und dabei im wesentlichen nur über die jeweils dominanten Entwicklungen – und im Übergang zum 20. Jahrhundert traditionelle Kunst aus Afrika, Ozeanien, Amerika etc. rasch und schmerzlos vereinnahmt. Eine Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika müßte die Werke von Künstlern mit Herkunft aus afrikanischen Staaten als kulturell vielschichtige Auseinandersetzungen mit dem unterschiedlichsten künstlerischen Schaffen begreifen. Auf der einen Ebene fanden und finden Interaktionen mit europäischen und amerikanischen Darstellungsformen statt, dann jene mit älteren afrikanischen Kunstformen, beziehungsweise wurden und werden Diskurse mit anderen afrikanischen Kunstformen konstituiert, oder es handelt sich um Arbeiten, die wesentliche Impulse aus westlichem Mäzenatentum erfuhren. Weder kann man in bezug auf

das Schaffen von Künstlern aus afrikanischen Staaten einen geschlossenen Kunstdiskurs postulieren, noch kann auf kontinentaler Ebene von periodisch jeweils dominanten Kunststilen oder -formen gesprochen werden.

Unter Auslassung der Republik Südafrika und von Nordafrika beginnt im allgemeinen die Geschichte der modernen Kunst in Afrika mit dem Nigerianer Aina Onabolu, der Ende des 19. Jahrhunderts die europäisch-akademisch formalistische aufgriff und mit dem Kopieren von Bildern aus Zeitschriften und Büchern begann. Berichten zufolge wurde es zu seiner Obsession, den Kolonialisten zu beweisen, daß auch Künstler in Afrika dieses Genre beherrschten. Von 1920 bis 1922 studierte er in London und Paris. Nach seiner Rückkehr nach Nigeria schuf Onabolu unzählige Portraits von Persönlichkeiten in Wirtschaft und Politik und unterrichtete nebenbei Malerei an Schulen (Fosu 1993: 7f; Vogel 1991: 178; Nicordemus 1995: 31; Okeke 1995: 41). Aber schon der britische Kunsterzieher Kenneth Murray, den Onabolu dazu bewegt hatte, nach Nigeria zu kommen, versuchte den Entwicklungen eine andere Richtung zu vermitteln, indem er seine Studenten aufforderte, ihr kulturelles Umfeld in ihrer Kunst zu reflektieren (Okeke 1995: 42). Ben Enwonwu war einer der bedeutenden Künstler Nigerias in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der eine solche Kombination von westlicher Darstellungsform bei Einbeziehung lokaler kultureller Symbole praktizierte. Wenn man diesen großen Bogen regional weiter spannt, so erfuhr diese Tendenz Ende der 1950er Jahre mit der „*Natural Synthesis*"-Gruppe in Zaria ihre deutlichste Ausprägung.

Betrachtet man die Beziehung zwischen Onabolu und der alten, traditionellen Kunst, so mag man diese als tiefgehenden Bruch in der Kunstproduktion charakterisieren. Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre, die Werke Onabolus und die traditionelle Kunst als völlig differente Kunstformen anzusehen, die nichts miteinander zu tun haben – weder vom Stilistischen, noch von der Thematik oder vom gesellschaftlichen Feld her. Man könnte meinen, die einzige Verbindung zwischen beiden ergibt sich über den Umweg des Kolonialismus. Während Kolonialmacht und Mission direkt oder indirekt die traditionelle Kunstproduktion einschränken, stehen sie für Onabolus Bestreben gleichsam Pate, da er von der Behauptung revoltiert gewesen sein soll, Afrikaner könnten keine Porträts oder Landschaftsbilder in der europäischen, akademischen Maltradition schaffen. So bieten sich zwei weitere Interpretationen dieser Veränderungen an. Everlyn Nicordemus argumentiert, daß Onabolus Schaffen nicht das Resultat einer kolonialistischen Aufpflanzung sei, „but an appropriation made in revolt against the imperial masters" (Nicordemus 1999: 81). Für Nicordemus handelt es sich primär nicht darum, daß Onabolus Malerei eine der Bedeutungslosigkeit geweihte Darstellungsform in Europa war. In Nigeria, im lokalen künstlerischen Umfeld, bedeutete sie gegenüber der traditionellen Kunst zudem eine Revolution in der Darstellungsweise. Sie war des weiteren revolutionär in bezug auf die Persönlichkeiten, die der Künstler darstellte (Nicordemus 1999).

Betrachtet man zu jener Zeit das Verhältnis zwischen traditioneller afrikanischer Kunst und Onabolus Akademismus auf der einen Seite und das europäische Kunstschaffen auf der anderen, ergibt sich eine andere Optik der Kunstdiskurse. In ihrer Auseinandersetzung mit afrikanischer traditioneller Kunst gelingt es nämlich einigen Künstlern in Paris eine Avantgarde zu initiieren und den Weg in die westliche moderne Kunst zu bestreiten. Auf der anderen Seite startet Onabolu den Weg der modernen Kunst in Afrika, indem er die Prinzipien der in Europa in die Bedeutungslosigkeit versinkenden akademischen Malerei studiert – und das, wohlgemerkt, unter britischer Kolonialherrschaft.

Spricht man vom „Übergang" zur modernen Kunst in Afrika, so sollte bedacht werden, was dieser Übergang bedeutet. Im wesentlichen wird stets von zwei zentralen Kategorien gesprochen – hier die traditionelle Kunst, da die vom Westen inspirierte. Selbst wenn das traditionelle Kunstschaffen aufgrund verschiedenster Faktoren eine Einschränkung erfährt, stirbt es nicht aus, wird aber in die ländlichen Regionen verschoben. Die vom Westen inspirierte Kunst wiederum ist eine ausschließlich urbane Kunst, die auf spezifische gesellschaftliche Schichten orientiert ist. Ein weiteres Problem dieser Dualität besteht in der (falschen) impliziten Annahme, traditionelle afrikanische Kunst sei statisch, ohne Veränderung des Stilkanons.

Als Beispiel einer anderen Erzählung dieses historischen Übergangs wäre die Kunstform „*Colon*" erwähnenswert, die sich etwa ab Mitte des 18. Jahrhunderts aus der traditionellen Kunst vor allem in Regionen an der Guinea-Küste entwickelt hat.[15] Mit dem Begriff werden solche Objekte bezeichnet, die, obgleich nach wie vor im traditionellen Stil gefertigt, in den Details europäische Zeichen aufweisen, wie z. B. Kleidungsstücke und anderes mehr. In den 1890er Jahren[16] gewinnt die Schnitzerei solcher Objekte an Bedeutung, wobei der traditionelle Stilkanon zunehmend mit realistischen Elementen angereichert wird, stilistische Verzerrungen der Proportionen abnehmen und die Statuetten mit bunten industriellen Farben bemalt werden. Die Frisuren der Figuren werden europäisch, sie tragen Schnurrbärte, Uniformen der Kolonialmächte, Gewehre, auch gemischt mit muslimischen Amuletten oder dem roten Fes. Der Bauch, bei den traditionellen Objekten Zentrum der Kraft, wird mitunter kugelförmig dargestellt und zu einem „*sac à mangeaille*"[17] (Liking o. J.: 26). Die Haltung der Beine wird lässig. In den 1940er und 1950er Jahren wird die Kleidung, entsprechend der gängigen Mode, zum zentralen gestalterischen Mittel.

Zwischen 1890 und 1960 scheinen die *Colon*-Figuren die verschiedensten Bedeutungen gehabt zu haben. Die Annahme von Julius Lips (1983, 1st ed. 1937), sie wären eine Verhöhnung der Weißen, scheint zu kurz gegriffen. Die Figuren zu Anfang dieser Zeit

---

15 Zur Literatur siehe Lips 1983 (1st ed. 1937); Norris 1983; Girard et Kernel 1993; Liking o.J.

16 Man beachte, daß die Berliner Konferenz, bei der die Kolonialmächte Afrika unter sich aufteilten, 1884/5 stattfand und die große Eroberung Afrikas zwischen 1885 und 1910 erfolgte.

17 „Fressalien-Sack".

dürften jene traditionellen Statuetten ersetzen, die auf den Hausaltären gestanden sind und verschiedene religiöse Funktionen hatten, aber von den Kolonialherrschern und den Missionen zum Teil verboten waren. Später geht es immer mehr darum, die Accessoires der Weißen zu übernehmen und daran Aspekte der Kraftübertragung zu koppeln. Elemente, die für die Macht der Weißen standen, sollten über die Darstellung auf *Colon*-Figuren den Inhabern der Statuetten diese verborgenen Kräfte übermitteln. In den 1950er Jahren sollen sie laut Were Were Liking von der Lokalbevölkerung als *„photos africaines"* bezeichnet worden sein – als Darstellung der Veränderung der Menschen (Liking o. J.: 17ff). Nach den Unabhängigkeiten verlieren sie an Bedeutung und werden zwischen den 1970er und 1980er Jahren zunehmend zu Objekten, die in größeren Ateliers fließbandähnlich hergestellt werden und nunmehr vornehmlich für den Touristenmarkt bestimmt sind.[18]

Was die *Colon*-Objekte für die Geschichte der modernen Kunst in Afrika so interessant erscheinen läßt, ist der Umstand, daß sie sich aus der traditionellen Kunst entwickeln. Der Formenkanon verändert sich langsam, früher und schneller die Details. Obschon manche weltanschauliche Bedeutungen lange Zeit beibehalten werden, bilden sie zugleich Darstellungen gesellschaftlicher Veränderungen. Schließlich zeigt sich eine Verschiebung in bezug auf die Künstler. Noch Ende des 19. Jahrhunderts waren es Objekte, die von den traditionellen Schnitzern angefertigt wurden. Langsam verlagern sich die Produktionsstätten von den Dörfern in die Städte und der traditionelle Schnitzer muß schrittweise kleinen Manufakturen weichen, wobei jeder Handwerker nur einige spezialisierte Arbeiten ausführt.

Das moderne Kunstschaffen in Afrika zeigt, daß sich Künstler auf ihre eigentümliche Art und Weise mit alten Techniken, Materialien oder Symbolen auseinandersetzen und in der neuen Kunstform ausdrücken. Auf die Künstler des Nsukka-Zentrums wurde bereits hingewiesen, die die *uli*-Malerei aus der Igbo-Kultur aufgegriffen hatten, in rezenterer Zeit auch das *nsibidi*-Zeichensystem.[19] El Anatsui aus Ghana, der 1975 nach Nsukka kam, verarbeitet in seinen Werken Elemente aus verschiedenen kulturellen Kontexten, so auch solche, die von *kente*-Stoffen und *adinkra*-Stoffmotiven (Ghana) herrühren (Ottenberg 1997: 157). Er nennt sein Verfahren *„sankofa"*, das er als „Zurückgehen-und-Aufgreifen" umschreibt (El Anatsui 1993). Romuald Hazoumé malt seine Bilder auf der Grundlage von Kuhfladen, wie sie von Frauen für die Bemalung der Innenwände der Hütten in manchen Gebieten nach wie vor benutzt werden. Als Motive übernimmt er unter anderem Bilder, die er an Fischerbooten der Fanti (Ghana) gesehen hat.

---

18 Abidjan ist heute eines der großen Zentren für die massenhafte Herstellung der *Colon*-Figuren für Touristen. Manche Boutiquen haben geschnitzte *Colon*-Figuren im Rohzustand, die nach Wunsch des Kunden bemalt werden (eigene Beobachtung des Vfs. 1997).

19 Es handelt sich um ein Zeichensystem der Igbo, das weitestgehend von Männern hergestellt und kontrolliert wird. Es wird in Verbindung mit Männer-Geheimgesellschaften gesehen (Ottenberg 1997: 1).

Es ist nicht so, daß mit der Aufnahme neuer, westlicher Kunsttraditionen der unumgängliche Bruch mit traditionellen, lokalen Kunstformen stattgefunden hat, wie es mit Onabolu scheint. „If we accept outside influence as inevitable … no virile artistic tradition will commit cultural suicide by ‚brainwashing' itself and rejecting its past completely", so Vincent Akwete Kofi, einer der bedeutendsten Künstler Ghanas in den 1950er und 1960er Jahren (zitiert nach Kennedy 1992: 91). Viele Elemente älterer afrikanischer Kunstformen, die seit den 1960er Jahren verstärkt aufgegriffen werden, wurden früher von westlicher Seite gar nicht oder kaum beachtet. Umgekehrt ist es naheliegend, daß infolge der kolonialen gesellschaftlichen Verhältnisse neue kulturelle Anforderungen entstanden sind. Ebenso werden mit Entwicklung der postkolonialen Bedingungen kontinuierlich neue Herausforderungen an die Künstler gestellt.

Für die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst stellt sich insofern gar nicht sosehr die Frage, die eine große Kunstgeschichte oder die vielen länderbezogenen Kunstgeschichten der zeitgenössischen Kunst in Afrika zu erzählen. Ihr Auftrag liegt vielmehr darin, Veränderungen – in Zusammenhang mit dem Entstehen oder Verschwinden von Kunstpraktiken – zu untersuchen, Übergänge – Kontinuitäten und Rückgriffe – oder Differenzen und Brüche zu dokumentieren. Ihr großes Thema ist die Vielfalt des künstlerischen Ausdrucks in seiner Kontextbezogenheit. Es geht nicht darum, beispielsweise die aus dem Umfeld von Kunstschulen entstandene und entstehende Kunst zur legitimen Gegenwartskunst aus dem postkolonialen Afrika zu erklären oder, umgekehrt, jene der sogenannten Autodidakten. Es kann ihr auch kein Anliegen sein, den Bezug zu Tradition (dem Mythischen, dem Spirituellen?) als Begründung für zeitgenössisch-authentisches Kunstschaffen in Afrika zu erheben und Objekte als un-authentisch abzuqualifizieren, die eine (oberflächlich?) starke stilistische Nähe zur europäischen oder amerikanischen Moderne suggerieren. Ihr Feld sind die verschiedensten Orte der Kunstpraktiken. „Kontextbezogenheit" bezeichnet daher sowohl die zahlreichen Verflechtungen der künstlerischen Reflexionen mit den vielfältigsten künstlerischen Darstellungsformen wie auch jene mit historischen, kulturellen, sozialen oder politischen Phänomenen oder die unterschiedlichsten Rezeptionsdiskurse beziehungsweise Diskurstransformationen zu bestimmten Kunstformen oder Werken.

Zu Thema und Aufbau des Buches

Die vorliegende Studie beruht auf zwei großen Themenblöcken. Zum einen wird das Schaffen von vierzehn Künstlern untersucht (Kapitel 1 und 2). Jenseits von oberflächlichen, stilistischen Zuordnungen werden die Arbeiten anhand der bildkompositorischen und inhaltlichen Fragen der Künstler betrachtet. Im Gegensatz zur Einteilung der Kunstwerke nach einer a priori festgelegten Dualität zwischen westlicher „Imitation" und afri-

kanischer „Kreation" oder „Tradition" gegenüber „Moderne" verweist der Begriff der „Konstruktion des kulturellen Raumes"[20] auf die lokalen, regionalen, transnationalen und globalen kulturellen Vernetzungen, die von den Künstlern in ihrer Arbeit bewußt ausgeführt werden.

Im ersten Kapitel, „Die Intention der Künstler", wird jeder Künstler, mit dem ich gearbeitet habe, separat vorgestellt. Acht Künstler genossen eine akademische Ausbildung, vier davon besuchten sowohl Kunsthochschulen *(Écoles des Beaux Arts)* in Côte d'Ivoire und Frankreich, drei nur in Côte d'Ivoire, und ein Künstler studierte ausschließlich in Frankreich. Sie leben im Großraum von Abidjan. Die anderen sechs Künstler sind Autodidakten und leben in Bénin, in Porto Novo oder Cotonou.

Im Zentrum der Betrachtung steht das Werk, das anhand der Gespräche und Interviews,[21] die ich mit den Künstlern führte, erhellt werden soll. Die Ausführungen verbinden Bildrezeption sowie Reflexionen der Künstler. Das Problem, dem dabei entgegengewirkt werden soll, betrifft Aspekte der Wahrnehmung der Objekte, wobei die Rezeption nicht sosehr auf dem Erfahrungszusammenhang beruhen sollte, der vorschnell stilistische Vergleiche mit europäisch-amerikanischer zeitgenössischer Kunst zuließe. Vielmehr wird der Erlebniszusammenhang in den Vordergrund gerückt, der augenblicksbezogene Aspekt der Wahrnehmung. Durch ihn sollen sich dem Leser die tieferen Schichten der Objekte erschließen.

Den Untersuchungsrahmen mit den Kunstwerken und den Intentionen der Künstler festzulegen, resultiert aus folgenden Überlegungen. Gegenwartskunst kann nicht in der gleichen Weise als charakteristisch für eine Gesellschaft (Lokalgemeinde, Kultur, Staat etc.) bezeichnet werden, wie es im Umgang mit traditioneller Kunst üblich ist. Somit kann eine Gesellschaft (Lokalgemeinde, Kultur, Staat etc.) nicht als Untersuchungseinheit herangezogen werden. Die Kunstwerke jedoch bilden materielle Zentren jener Netzwerke (die kulturellen Räume), die von den Künstlern konstituiert werden. Es handelt sich um Beziehungen zu (und Reflexionen von) den unterschiedlichsten und möglicherweise heterogenen kulturellen Phänomenen, die im Objekt ausgedrückt werden.

Neben der Erörterung der theoretischen Grundlagen für die Betrachtung der Objekte als Prozesse der Konstruktion kultureller Räume beruht das zweite Kapitel auf einem komparativen Ansatz. Obschon einige Versuche der Klassifikation und Systematisierung besprochen werden, handelt Komparativismus in dieser Untersuchung von der Differenz, den feinen Unterschieden, wie die verschiedenen Künstler vorgehen, wie sie ihre Beziehungen zu globalen Prozessen des gesellschaftlichen und künstlerischen Geschehens in ihren

20 Die theoretischen Grundlagen werden im Kapitel „Globalisierung – Die Konstruktion des kulturellen Raumes" erläutert.

21 Alle französischen Zitate sind vom Verfasser ins Deutsche übersetzt worden.

Werken artikulieren. Wesentlich für die Bestimmung von Differenzen oder Ähnlichkeiten ist der Prozeß, wie die Konstruktionen von Bedeutungszusammenhängen erfolgen.

Der zweite Themenblock (Kapitel 3) betrifft die sogenannten Kunstwelten.[22] Bei diesem Thema geht es um die Erschließung weiterer Verständnis-Schichten in bezug auf die Künstler und ihre Werke. Im ersten Teil wird das lokale gesellschaftliche Umfeld, in dem die Künstler in Côte d'Ivoire und Bénin arbeiten, kurz vorgestellt. Im zweiten Teil werden Diskurse, die zum allgemein zeitgenössischen Kunstschaffen von Künstlern aus Afrika stattfinden, analysiert. Im Kontext der in den vorhergehenden Kapiteln besprochenen Werkzusammenhänge zeigt sich, daß viele der stattfindenden Diskurse untrennbar mit den Rezeptionsdiskursen in der zeitgenössischen westlichen Kunstwelt verknüpft sind. Aufgrund großer Schwierigkeiten in den lokalen Kunstwelten sowie von transnationaler und globaler Kommunikation wirken Einbeziehung oder Ausgrenzung von Künstlern und ihrer Werke im Westen auf die lokalen Beziehungen zwischen ihnen, insbesondere auf ihre regionale gesellschaftliche Anerkennung.

Ausgehend von der Studie von Aspekten der Gegenwartskunst aus Afrika, werden im letzten Kapitel allgemein theoretische Themen zur Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst behandelt. Zunächst werden drei bedeutende Ansätze besprochen, die in den 1990er Jahren formuliert wurden (Coote and Shelton 1992, Marcus and Myers 1995, Gell 1998). Diesen drei Ansätzen wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet, da ihnen der je spezifische Versuch zugrunde liegt, die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst aus ihrer Marginalisierung, die sie innerhalb der allgemeinen Kultur- und Sozialanthropologie hat, herauszuholen und sie verstärkt in letzterer zu plazieren. Verallgemeinert gesprochen soll das dadurch geschehen, indem sie grundlegend anthropologische Theorien anwendet.

In dieser Untersuchung wurden deswegen ausgewählte Formen der Gegenwartskunst aus Afrika als Ausgangspunkt gewählt, weil sich die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst nicht über bestimmte Objektgruppen – nicht-westliche Kunst wie „traditionelle Kunst", „populäre Kunst" oder „Airport Kunst" –, über die sie als privilegiertes Untersuchungsfeld verfügt, bestimmen kann. Es ist der besondere Zugang zum Phänomen der Kunst in seiner gesamten Breite, der die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst prägt. Als ihre Besonderheit in der Forschung über Formen nicht-westlicher Kunst wird die gesellschaftliche Kontextualisierung angesehen. Indem es nunmehr um das Phänomen der Kunst in seinem umfassenden Spektrum geht, gilt als These, daß „Kontextualisierung" für das jeweilige Forschungsunterfangen zu definieren ist. Wenn beispielsweise Objekte traditioneller Kunst gesellschaftlich-kulturell zu lokalisieren sind, so bedeutet „Kontextualisierung" bei den in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werken der Gegenwartskunst, die kulturellen Beziehungen zu konstituieren.

---

22 Der Begriff *„art worlds"* wird im Sinne von Becker (1984, 1st ed. 1982) verwendet.

Freilich haben neuere Richtungen der Kunstwissenschaften und Kunstkritik den Zugang der gesellschaftlichen Kontextualisierung von ihr übernommen, ebenso wie von seiten der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst postuliert wird, daß die verschiedensten Formen zeitgenössischen Kunstschaffens genauso zu ihrem Themenbereich gehören (u. a. Gell 1998, Thomas 1999). Als umfassende These ergibt sich somit, daß eine Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst die Kunst in ihrem gesamten Spektrum zum Thema beansprucht, sich nicht auf eine rein anthropologisch begründete theoretische Basis zurückziehen kann. Angesichts der heutigen globalen Flüsse, ist das große Themenfeld die Welt der Kunst. Aufgrund ihrer sozial- und kulturanthropologischen Methode muß sie sich diesem Komplex, in dem auch andere Disziplinen der Kunst arbeiten, stellen. Das bedeutet nicht, daß spezifische Forschungen zu bestimmten (für sie traditionelleren) Objektgruppen oder zu ausgewählten Aspekten der Kunstwelten (z. B. ein spezifischer Kunstmarkt) nicht relevant wären. Das impliziert genauso wenig, daß sozial- und kulturanthropologische Theorien in bezug auf die gesellschaftliche Kontextualisierung von Kunst nicht ohne Bedeutung wären. Doch der Rahmen, in dem das Phänomen Kunst weltumspannend stattfindet, konstituiert und de-konstituiert wird, ist heute der globale Raum der Welt der Kunst.

Anhang

Die frühen Kunsthochschulen in Afrika[23]

Da die Einleitung sich mit Fragen zur Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika auseinandersetzt, sollen hier die frühen Kunsthochschulen angeführt werden. Die Situation hat sich seit den 1970er Jahren dahingehend geändert, daß es immer mehr Kunsthochschulen gibt[24] und daß immer mehr afrikanische Professoren an ihnen unterrichten. Auch wurde der Studienaufbau verstärkt der jeweiligen lokalen kulturellen Situation angepaßt und besteht nicht mehr in der Übernahme des veralteten formalistisch-akademisch europäischen. Diese Probleme hatte 1968 Beier schon erwähnt:

„In a sense it is absurd: we subject the student to a process of standardisation and teach him certain techniques and even styles that are considered to be the solid basis of any artistic activity, and then we send him out into the world expecting him to forget everything as quickly as possible and to become ‚original.' …

23 Unter Auslassung von Nordafrika, Ägypten und Südafrika.

24 Für die heutige Situation der Kunsthochschulen s. Deliss 1995: 291ff.

The system becomes rather more problematic when it is applied – without any adaptation – to Africa. Can a system devised for another culture, and – one sometimes feels – another century, be successful when transplanted to foreign soil?" (Beier 1968: 41)

Die Liste

1936	Art Department, University of Science & Technology, Kumasi (vormals Accra), Ghana;
1937	School of Fine Arts, Makerere University, Kampala, Uganda;
1943	Académie des Beaux Arts, Kinshasa, Demokratische Republik Kongo (ehemals Zaïre);
1947	School of Fine & Applied Arts, Khartoum, Sudan;
1951	Yaba Technical Institute, Lagos, Nigeria;
1951	Académie des Beaux Arts et des Métiers, Lubumbashi, Demokratische Republik Kongo;
1955	Art Department Ahmadu Bello University, Zaria (vormals 1953 in Ibadan), Nigeria;
1957	École des Arts du Sénégal, Dakar, Sénégal;
1957	School of Fine Arts, Addis Ababa, Äthiopien;
1961	University of Nigeria, Nsukka, Nigeria;
1966	Manufacture Nationale de Tapisserie, Dakar, Sénégal;
1966	Institut National des Arts, Abidjan, Côte d'Ivoire.

[Alle Daten nach Mount 1989. Kennedy setzt die Entstehung der „School of Fine Arts, Makerere University" erst mit 1939 an (Kennedy 1992: 15). „University of Nigeria, Nsukka," 1961, nach Deliss 1995: 293]

Die Intention der Künstler

Einleitende Bemerkungen

Im folgenden Kapitel wird jeder Künstler mit seinen Arbeiten einzeln vorgestellt. Zum einen wird dabei einem Wunsch der Künstler entsprochen. Zum anderen erscheint ein solches Vorgehen insofern sinnvoll, als es in diesem Teil darum geht, auf ihre jeweiligen Überlegungen, Recherchen und deren Ausdruck in den Kunstwerken einzugehen.

Die Auswahl soll keinesfalls als repräsentativ für Côte d'Ivoire oder Bénin verstanden werden. Jeder Künstler steht mit seinen künstlerischen Lösungen ausschließlich für sich selbst. Das Hauptkriterium war, daß die Künstler in einem der beiden Länder geboren waren. Die primäre Auswahl erfolgte noch vor Reiseantritt aufgrund der Werke, die in Zeitschriften oder Ausstellungskatalogen abgebildet waren. Durch die Gespräche mit Künstlern, durch ihre Hinweise und die daraus resultierenden Besuche bei weiteren Künstlern wurde die Auswahl gegebenenfalls ausgeweitet. Schließlich war es der persönliche Zugang, der zur endgültigen Auswahl führte. Damit soll nicht der Eindruck erweckt werden, daß es nicht auch noch andere Künstler gäbe, mit denen zu arbeiten durchaus interessant wäre. Es mußte eine Einschränkung in Hinblick auf die eingehende Reflexionsarbeit mit einem jeden getroffen werden, es ging weder um eine umfassende Ländermonographie noch um eine katalogartige Zusammenstellung.

Die Reihenfolge, in der die Künstler behandelt werden, ist erstens nach ihren Wohnorten geordnet – hier die in Côte d'Ivoire, da jene in Bénin. In keiner Weise sind damit irgendwelche qualitativen Bewertungskriterien verbunden. Die Künstler in Côte d'Ivoire wurden des weiteren nach „Affiliationen" gegliedert. Bath, Koudougnon, N'Guessan und Touré gehörten zu den ersten Vertretern des *Vohou Vohou*. Këita folgte ihnen in der Bewegung kurze Zeit danach. Moro wurde ihr etwas später von Kritikern und Publikum zugeordnet. Auf der anderen Seite sind Touré, Moro und Kouyaté heute Repräsentanten des *Daro Daro*, einer neuen, im Entstehen befindlichen Bewegung.

Fadaïro bildet den Übergang von den Künstlern aus Côte d'Ivoire zu jenen aus Bénin. Dabei spielt weniger seine Herkunft (Bénin) eine Rolle. Vielmehr ist es bei ihm die Arbeit mit dem Orakelsystem *Fa*, das auch Hazoumé in seinen Bildern benutzt. Er führt die Liste der Künstler aus Bénin an, da er heute sicherlich als einer der wichtigsten Impulsgeber in dieser Region betrachtet werden muß. Adéagbo verbindet sein Werden zum Künstler mit dem Namen Hazoumé und kann darüberhinaus als andere herausragende Persönlichkeit gesehen werden. Calixte und Théodore Dakpogan wurden von Romuald Hazoumé zur Schaffung ihrer Skulpturen motiviert. Zinkpe und Tchif schließlich sind in jüngerer Zeit aufstrebende Künstler.

Was das Alter der Künstler anlangt: Adéagbo ist Anfang der 1940er Jahre geboren. Ende der 1940er bis Mitte der 1950er Jahre folgen Fadaïro, Bath, Koudougnon, N'Guessan, Touré und Keïta. In der zweiten Hälfte der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre kommen Théodore Dakpogan, Moro, Calixte Dakpogan und Hazoumé. Den Abschluß bilden in der zweiten Hälfte der 1960er und Anfang der 1970er Jahren die junge Generation mit Kouyaté, Zinkpe und Tchif.

In den folgenden Beiträgen wird das erhobene Datenmaterial vorgestellt, wobei anzumerken ist, daß es sich nicht auf das Gesamtœuvre jedes Künstlers bezieht. Das wäre nicht möglich gewesen, da kaum Dokumentationen vorliegen. So werden Ausschnitte der Arbeiten und Überlegungen der Künstler angeboten. Vor allem sollten die Künstler gleichrangig behandelt werden. Aus diesem Grund wurde auf die Einbeziehung der Lebensläufe der Künstler verzichtet. Es geht um die Vermeidung etwaiger Präjudizierungen von Bewertungen, die aufgrund von Ausstellungstätigkeit oder internationaler Rezeption hätten erfolgen können.

Jeder Beitrag beruht auf der Analyse der Kunstwerke und der Gespräche, die mit den Künstlern geführt wurden. An den Beginn sind einige allgemeine Hinweise zu den Künstlern gestellt. Danach folgt ein kurzer Auszug aus einem Interview. Die Auszüge sind in Hinblick auf charakteristische Aspekte der Arbeit der Künstler und ihrer Reflexionen ausgesucht. In einigen Ausschnitten oder Zitaten kommt es vor, daß der eine oder andere Künstler zwischen „Du" und „Sie" wechselt. Das war während der Interviews immer dann der Fall, wenn sie ihre Überlegungen allgemeiner formulierten, wie sie mir, darauf angesprochen, sagten. Nach den Gesprächsausschnitten kommt die eigentliche Untersuchung. In diesem Teil sind die Arbeiten und Überlegungen der Künstler in den Mittelpunkt der Analyse gerückt. Allgemeine Themen werden nicht gesondert abgehandelt und mit Literatur untermauert. Nur wo es notwendig erscheint, sind Literaturverweise eingearbeitet.

YOUSSOUF BATH

Youssouf Bath[1] studierte von 1970 bis 1976 an der École des Beaux Arts in Abidjan[2] und von 1976 bis 1979 an der École des Beaux Arts in Paris mit einem Stipendium des Staates der Côte d'Ivoire. Nach seiner Rückkehr erhielt er eine Stelle als Lehrer für bildnerische Erziehung an einer Schule in Dabou, 60 km westlich von Abidjan an der Lagune gelegen. Dort lebt er heute mit seiner Frau und seinen Kindern, zwei Söhnen und einer Tochter.[3]

Youssouf Bath war einer der Mitbegründer der Gruppe *Vohou Vohou*, die sich nach 1979 konstituiert hatte.

Gespräch[4]

Thomas F.: Du beschäftigst Dich vor allem mit Malerei und hast viele Recherchen in bezug auf das Material vorgenommen?

YBath: Ich habe als Material Rindenbaststoff gewählt, den man *Tapa* nennt. Dann habe ich die Farbe ausgesucht, die keine Tubenfarbe ist, sondern auf pflanzlicher Basis beruht, d. h., ich nehme Rindenbaststoff, den ich koche, Blätter, dann Mineralien, d. h. Sand, Steine, aus denen ich Pulver mache. Und all diese Elemente sind für mich die Grundlagen meiner Bilder.

Thomas F.: Sind das Wurzeln, die Du in den Händen hältst?

YBath: Ja, das sind Wurzeln. Um diesen Punkt in meiner Arbeit zu erreichen, mußte ich viel über die Kunst Afrikas lesen. Ich stellte fest, daß es Malerei in Afrika gab. Es war eine dekorative Malerei an Außen- oder Innenwänden der Hütten. Man verwendete Kuhfladen und Erde, um die Wände oder den Boden zu bemalen. Das findet man beispielsweise in Burkina Faso. Zweitens habe ich festgestellt, daß die Malerei Afrikas vor allem in der Batik bestand, da wurden in Zusammenhang mit den Farbstoffen viele Versuche unternommen. All das hat mich bewogen, diese Erkenntnisse zu vereinen und Versuche mit dem Rindenbaststoff als Bildträger zu unternehmen und der Malerei auf Holz. Holz verwende ich heute sowohl für die Skulptur als auch für die Malerei.

Thomas F.: Hast Du den Rindenbaststoff und diese verschiedenen Materialien zum Malen von Farbe deswegen gewählt, weil sie billig zu kaufen sind oder weil Du darin einen tieferen Sinn siehst?

---

1 Bath ist der Künstlername, sein gesellschaftlicher Name ist Bah.

2 Heute INSAAC.

3 Zum Zeitpunkt meiner Feldforschung studierte die Tochter an der Universität in Dakar.

4 Aus einem Interview am 25. Juli 1997 in Dabou. Ich verwende den Namen YBath, mit dem der Künstler seine Bilder signiert.

YBath: Ich sehe darin einen anderen Sinn. Sagen wir, das ist ein Material, das schon seit langem im traditionellen Afrika existierte, das wir aber nicht kannten. Dieses Material wurde vor allem zur Herstellung der Stoffe verwendet, für die Wickelkleider *(pagnes)*. In diese hüllt man auch die Verstorbenen. Das Material wurde für solche Zwecke benutzt. Ich habe mir gesagt, das ist ein Material, das im Verschwinden ist, da Afrika nur den Westen kopiert. Wir haben aber sehr interessante Materialien. Sie könnten jene aus dem Westen ersetzen. Für mich geht es darum, diesen Materialien einen neuen Wert zuzuteilen, man sollte sie in Afrika wieder benützen, damit sie nicht in Vergessenheit geraten. Erstens geht es darum, unsere Materialien aufzuwerten, zweitens sind auch seit der Geldentwertung die Materialien, die vom Westen kommen, extrem teuer.

Thomas F.: Du hast viel gelesen, viel geforscht, um zu sehen, wie Du andere Produkte umsetzen kannst, Du benutzt auch …

YBath: Natürliche Produkte, ja.

Thomas F.: Natürliche, Du sagtest vorhin auch Medizinen?

YBath: Ja!

Thomas F.: Du bist ein Gegenwartskünstler, wieweit baust Du aber auch Verbindungen zur traditionellen Kultur auf?

YBath: Was die Entwicklung meiner Themen betrifft, die Formen, so entlehne ich sie ebenso der traditionellen Malerei. Denn die traditionelle Malerei hat existiert! Ich habe bei den Flachreliefs festgestellt, daß es bei der Skulptur nicht diese Suche nach der Perspektive gibt, der der Westen lange nachfolgte. Ich ersetze das durch horizontale Linien, d. h., die wichtigsten Figuren sind auf der untersten Linie und in der Mitte angebracht, das Thema also. Die Tiere sind oben. Das ist eine andere Art, Perspektive darzustellen, die nicht der westlichen Perspektive mit ihrem Horizont, dem Fluchtpunkt und den Fluchtlinien entspricht. Diese bewegt sich auf der Horizontalen, und das habe ich der traditionellen Kunst entlehnt.

Thomas F.: Nachdem, was ich gesehen habe, entwickelst Du aber nicht nur von unten nach oben!

YBath: Nein! Ich entwickle nicht nur von unten nach oben, schau, dieses Thema da (weist auf ein Bild, Anm. des Vfs.)

Thomas F.: Ja?

YBath: Siehst Du, das Tier ist ein bißchen höher, und eine Person ist in der Mitte, und die dekorativen Elemente sind unten. Wenn man es ansieht, es sind Überlagerungen, die Wahrnehmung erfolgt durch Überlagerungen.

Thomas F.: Du sprachst soeben von Flachreliefs, ich sah, daß Du in Deinem Atelier kleine traditionelle Skulpturen hast.

YBath: Ja, aber diese Skulpturen dienen mir, wie ich schon erwähnte, nur als Arbeitsgrundlage. Ich kopiere sie nicht, aber ich setze das Wesentliche der Skulptur um. Betrachtet man die Skulptur, so ist zu erkennen, daß sich viele Zeichen darauf befinden.

Thomas F.: Du sprichst von den Skarifizierungen?

YBath: Das ist es! Es gibt viele Skarifizierungen, und sie wechseln von Skulptur zu Skulptur! Das hängt von der Gegend ab, woher die Skulptur kommt. Das sind alles Elemente, die ich herausfiltere, ich komponiere aufs neue und kreiere Symbole auf der Grundlage dieser Skulpturen! An einem bestimmten Punkt habe ich das Gefühl, daß ich in die Skulptur eindringe und das Wesentliche daraus mitnehme. Das kann ich eigentlich gar nicht erklären. Ich weiß selbst nicht, wie ich das schaffe! Die Skulptur kann da sein, aber es ist nicht die Skulptur, die mich interessiert, und ich zeichne sie auch nicht! Es ist die „Kommunion" zwischen der Skulptur und mir, die mir etwas bedeutet. Und das drücke ich aus!

Das Material und die Technik

Als Youssouf Bath 1970 an die Kunstakademie in Abidjan kam, gab es noch genügend Material, Papier, Farben, Pinsel etc. Dieses wurde unter den Studierenden jeweils verteilt. Doch 1972 änderte sich die Situation drastisch. Aufgrund einer allgemeinen Kostenexplosion wurden auch die Malutensilien extrem teuer und konnten den Kunststudenten nicht mehr frei zur Verfügung gestellt werden. Als Ausweg forderte der damalige Lehrer, Serge Hénelon[5], seine Studenten auf, in der Umwelt nach Materialien zu suchen, mit denen sie malen konnten.[6] Sie sollten sich auch damit auseinandersetzen, welche Materialien von den Bewohnern der Dörfer benutzt wurden. So begannen sie Pflanzen zu sammeln, Blätter, Wurzeln, Federn, Knochen, Tierblut, Steine, Erde etc. Damit versuchten sie, ihre Objekte zu gestalten. In einer Arbeit von Bath aus dem Jahr 1982 (o. T.) kann man noch Spuren der frühen Arbeiten erkennen. Als Bildträger verwendet er Rindenbaststoff. Auffallend sind die Überlagerungen anhand verschiedener Rindenbaststoff-Flächen, die Bath auf die Grundfläche aufgenäht hat. Die erdfarbliche Flächenkomposition erhält eine weitere Dimension, die ausgeprägte Textur dieser verschiedenen Rindenbaststoffteile wirkt als strukturierendes Element. Im rechten oberen Feld ist eine geflochtene Rosette angenäht, deren innere Fäden in Blautönen (von Indigo bis Hellblau) gefärbt sind. Außen endet sie

5 Französischer Staatsbürger aus Martinique.

6 Interview 25. Juli 1997, Dabou.

in hellbeigen Fransen. Schließlich setzt Bath zwei Arten geometrischer Muster ein. Zum einen gestaltet er in diesem Sinne die Nähte. Zum anderen gestaltet er den unteren hellen Rand durch drei kurze parallele Linien, die über zwei Reihen abwechselnd horizontal und vertikal geführt sind. Diese Musterung ähnelt jener, die in der Textilbearbeitung in Westafrika südlich der Sahara mit Hilfe von Stoffstempeln erzielt wird.

Den Ansatz aus studentischer Zeit entwickelt Bath weiter. Rindenbaststoff wird bei ihm zum fast exklusiven Bildträger, und dient mit seiner Farbe und Textur auch als kompositorisches Element. Dagegen kann die Schichtung durch Aufnähen oder Aufkleben in Arbeiten nach 1994 kaum mehr beobachtet werden. Was die Farbe betrifft, so konzentriert sich Bath bei seiner Suche und Erkundungen auf Pflanzen, Wurzeln oder auf Mineralien, die er zu Pulver zerreibt. Auch von Heilern hergestellte Medizinen verwendet er als Farbe.

Darüber hinaus gebraucht Bath intensiv Tusche für die Umrandung von Formen, für seine Zeichen, seine Linien und geometrischen Muster. Von Zeit zu Zeit setzt er Acryl für Farben ein, die er nicht aus der Natur erhalten kann (z. B. ein kräftiges Rot), niemals jedoch Ölfarben. Kreide lernt er Anfang der 1990er Jahre schätzen, als er deren Farbspektrum anläßlich eines Aufenthaltes in den USA entdeckt. Doch im wesentlichen verwendet er nur jene Farbtöne, die sich in den afrikanischen Landschaften vorfinden.[7]

„Wir sind umgeben von vielen Pflanzen, es gibt Farben. Aber bei den Pflanzen ist man auf drei bis vier Farbtöne beschränkt. Das erlaubt mir aber dennoch einige Farbschichten mit den Kreiden aufzutragen. Es gibt Kreiden, die ich statt Malfarben anwende. Wenn ich zum Beispiel diesen Grünton erzielen möchte, mit Pflanzen kann ich dieses Grün nicht erhalten. Folglich trage ich einige warme Schichten Kreide auf" (Bath 31/07/97).

Die Auswahl der Materialien hat für den künstlerischen Prozeß wesentliche Konsequenzen. Ölfarben würden den Rindenbaststoff als Element der Farbkomposition völlig überlagern und die rauhe Textur zerstören. Acryl als allgemeines Malmittel würde das gleiche bewirken. „Kreide hingegen entspricht vollkommen meinem Verständnis. Ich muß sie nicht verdünnen, ich kann sie direkt auftragen" (Bath 31/07/97).

Mit der Kreide stellt sich hingegen ein anderes technisches Problem. Sie könnte sich leicht vom Rindenbaststoff lösen. Daher muß er seine Bilder mit Leim fixieren. Dabei müssen die Textur des Rindenbaststoffes und der Glanz der Farben erhalten bleiben. Die Notwendigkeit des Klebstoffes ist auch witterungsbedingt. Grundsätzlich gefährdet die hohe Luftfeuchtigkeit die Bilder, seien sie auf Rindenbaststoff oder Papier[8] gemalt. In der Regenzeit würden sie innerhalb kürzester Zeit verschimmeln. Beim Fixieren mit Leim muß aber die Spannung des Bildes erhalten bleiben.

---

7 Seiner Information nach konnte man bis dahin in Abidjan Kreide nur in Schwarz, Braun oder Ocker erwerben.

8 Papier wählt Bath nur für kleine Formate.

Ein anderes maltechnisches Problem stellt sich mit der Kreide und den Farben aus der Umwelt, da sie nicht vollständig decken. Übermalen ist kaum möglich. Auch dringen die Farben in den Rindenbaststoff ein, wodurch sie nicht weggekratzt werden könnten. Das gilt noch vermehrt für die Tusche. Sind Linien, Figuren oder Zeichen einmal mit Tusche gezogen, wird ein Überarbeiten unmöglich.

Wenngleich ein erster Anstoß für die Suche nach lokalen Materialien, mit denen man malen könnte, durch die prekäre Finanzsituation 1972 gegeben war, so muß Baths Ansatz vor allem auf der kulturellen Ebene verstanden werden. Der Künstler betont, daß er nach seiner Rückkehr nach Côte d'Ivoire Reisen in der gesamten „*sous-région*" unternahm, unter anderem nach Mali und Burkina Faso.[9] Diese Reisen fanden in Hinblick auf seine Forschungen statt, seiner intensivierten Suche nach Formen traditioneller Malerei. Diese Suche war notwendig, um die Kenntnisse der Behandlung des Rindenbaststoffes[10] zu gewinnen, mehr aber um zu lernen, welche Pflanzen, Wurzeln und Mineralien bestimmte Farben ergeben und was für ihre Zubereitung notwendig wäre. Youssouf Bath hat, wie er sagt, seine kulturellen Wurzeln gesucht, er hat traditionelle Künstler und Heiler aufgesucht.

Was seine Arbeitstechnik anlangt, gilt es drei Elemente näher zu betrachten. Zunächst sind es die für ihn charakteristischen Tuschestriche, die vertikalen, horizontalen, schrägen und Zickzacklinien, die Zeichnung der Zeichen und die Umrandungen der Figuren (Menschen und Tiere); dann, daß er ein tranceähnliches Gefühl empfindet, wenn er seine Striche zieht. Schließlich ist in diesem Zusammenhang die Bedeutung der traditionellen Skulpturen in seinem Atelier zu betonen.

Betrachtet man beispielsweise „Les Jumeaux" (1994),[11] ist an den beiden weißen Formen rechts außen und in der Mitte die Form der *tyi-wara*-Masken[12] zu erkennen. Die beiden menschlichen Figuren – der Kopf der einen befindet sich zwischen den beiden weißen Formen, die andere ist strichliert rechts außen zu erkennen – beziehen sich auf die *ibeji*-Figuren der Yoruba. Im Werk „Initiation" (1997) befindet sich in der Mitte oben (in Braun) eine Figur, deren kreisartige Kopfform an die Figuren der Akan (*aku'aba*) erinnert, ebenso eine kleine auf der Höhe der Mitte, links außen. Daneben, ganz links außen, findet man, nur in Tusche gezeichnet, abermals eine *tyi-wara*-ähnliche Form. Wie Bath anmerkt, geht es nicht um ein Kopieren. Es ist vielmehr der Akt der geistigen „Kommunion" mit dem Objekt, das Eindringen in die Skulptur und das „Mitnehmen" eines wesentlichen

9 Siehe auch die Aufzeichnung einer Diskussion mit Tanella Boni und Youssouf Bath, 4. August 1997 in Abidjan.

10 Um auf einen Keilrahmen gespannt zu werden, muß er in Wasser getränkt werden. Bei der Spannung ist zu beachten, daß er beim Trocknungsprozeß nicht reißt.

11 „Die Zwillinge". Malerei auf Papier.

12 Antilopen-Aufsatzmaske der Bamana in Mali. Sie treten immer zu zweit auf, ein männliches und ein weibliches Tier darstellend.

Aspekts, der dann im Werk visuell umgesetzt wird. Auch hier erwähnt Bath, daß er diese Technik in der Begegnung mit Heilern erlernt hatte.

Was nun das direkte Malen mit Tusche gleichsam wie in Trance anlangt, findet man bei den Senufo im Norden der Côte d'Ivoire Vergleichbares. Dort gibt es Zeremonialgewänder, *fla*, aus groben Baumwollbahnen hergestellt, die mit Zeichen und anthropomorphen und/oder zoomorphen Figuren bemalt sind (Holas 1985: 40f, 240f, 284f; Laget 1984). Laget berichtet, daß der Zeichner[13] direkt und mit freier Hand die Baumwollstoffe bemalt und dazu eine braune pflanzliche Substanz verwendet (Laget 1984: 14). Etwa um 1965 haben diese Stoffe das Interesse der Weißen geweckt, so daß sich im Gebiet von Fakaha[14] daraus ein Kunsthandwerk entwickelte.[15] In einem unserer vielen Gespräche hat Bath Holas und die dunkel umrandeten Figuren erwähnt (Bath 04/08/97). Auch verweist er auf diese direkte Maltechnik: „Wenn der traditionelle Maler arbeitet, dann stellt er sein Material selbst her, taucht sein Eisen in Tinte, er zeichnet und begeht dabei keinen Fehler. Wenn er malt, hat er eine gewisse Präzision im Geist. Folglich ist das eine gewisse Annäherung an die traditionellen Künstler“ (Bath 25/07/97). Auch führt er an, daß die traditionellen Meister der Schnitzkunst das Holz direkt bearbeitet hätten. Freilich, man mag einwenden, daß Skulptur und Malerei zwei verschiedene Medien darstellen. Doch Bath sucht bewußt die Beziehung seiner Malerei zur Skulptur. „Da die Skulptur ein starkes Element in Afrika darstellte, haben wir uns gesagt (die Künstler der Gruppe *Vohou Vohou*, Anm. des Vfs.), warum nicht die Malerei in Richtung der Skulptur verankern und schauen, was das ergibt?“ (Bath 31/07/97). Dieser Aspekt wird insbesondere in seinen *„peintures-sculptures“*[16] sichtbar, wo er ein Holzobjekt als Bildträger wählt, wie beispielsweise eine Stuhllehne (s. o. T., 1997). Solche Objekte werden von ihm auf Vorder- und Hinterseite bemalt,[17] wobei das Holz ebenso Gegenstand des künstlerischen Einwirkens ist. Er verändert die Form durch Spanabheben und Brennen (Abbrennen und gegebenenfalls Einbrennen von Mustern).

Die Schichten und die Symbole

Im vorhergehenden Abschnitt sollte gezeigt werden, daß der Künstler auf der Basis westlicher Kunstausbildung die technische Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe

---

13 Der Auftrag wird vom Heiler („devin-féticheur-guérisseur“, Laget 1984: 14) erteilt.

14 Ein Senufo-Dorf, dessen Maler für diese Stoffbemalung berühmt sind.

15 Heute findet man Mengen solcher Stoffe auf den Touristenmärkten in der Großregion von Abidjan.

16 „Bild-Skulptur“. Kra N'Guessan, ein weiterer Mitbegründer der Gruppe *Vohou Vohou*, spricht von *„peinture-volume“*, „Bild-Volumen“ (N'Guessan 26/07/97).

17 Bei traditionellen Skulpturen schnitzt der Künstler die Figur im Kreis.

Afrikas sucht. Ebenso gilt es zu verstehen, daß die Substitution westlichen Materials durch solches, das in der regionalen Umwelt zu finden ist, viel weniger eine reine Material- oder Kostenfrage ist. Vielmehr drückt sich darin eine geistige Haltung aus. Sie bildet auch das verbindende Element zwischen den Künstlern des *Vohou Vohou,* nicht etwa bloß eine stilistische Ähnlichkeit, die es nur in den Zeiten der Kunstakademie gab.

Bei Youssouf Bath scheint diese qualitative Dimension zu dem Zeitpunkt einzusetzen, als er sich 1978 in Paris seiner Berufung zum Künstler bewußt wurde. In der Auseinandersetzung mit den Künstlern der frühen Moderne, erkannte er die Bedeutung der „Kommunion" mit den Statuetten und Masken und wollte sich mit diesem Aspekt in der Folge näher auseinandersetzen. Von einer ähnlichen Erfahrung berichtet Miklós Szalay[18] in Hinblick auf eine Begegnung mit Chéri Samba. Dieser habe sich im Museum für Völkerkunde in Zürich einen halben Tag mit den traditionellen afrikanischen Kunstwerken einschließen lassen und danach ein Bild („Hommage aux anciens créateurs", 1994) gestaltet. Im Text am rechten und linken Bildrand schrieb er unter anderem: „Da ich beim Anblick einiger dieser Gegenstände erschauerte, war mir klar, daß sie noch immer übernatürliche Kräfte ausstrahlen und echt sind" (Chéri Samba 1995: 50f).[19]

Bei Bath artikuliert sich diese geistige „Kommunion" mit den Werken der alten Meister darin, daß er bei seinen Themen und Formen bei der traditionellen Kunst entlehnt. Überblickend kann gesagt werden, daß er sich thematisch mit Mythen und Symbolen aus afrikanischen Gesellschaften auseinandersetzt.

„Ich arbeite viel über Mythen und die Mythologie Afrikas. Denn es gibt darin vieles zu sagen. Ich verwende auch viele Symbole. Und diese Symbole greife ich anhand der Skulptur auf, d. h. die Skarifizierungen, die Tatauierungen" (Bath 31/07/97).

Es ist kein einfaches Aufgreifen im Sinne der Übertragung solcher Elemente auf den Malgrund oder auf die *„peinture-sculpture".* Die geistige Haltung, von der Bath spricht, beruht in der Nutzung dieser Elemente, um daraus neue Mitteilungen zu entwickeln, einen *„esprit philosophique",* wie er sagt. Es handelt sich um ein Neuerarbeiten des Sinnes der Symbole, nicht um die Aufnahme alter Symbole mit ihrer alten Bedeutung. Darin ist Youssouf Bath explizit. Ginge es ihm um eine Übertragung der Zeichen und Symbole mit deren alten Bedeutungen in das Medium einer zeitgenössischen Malerei, müßte er sich mit den für sie spezifischen traditionellen Systemen auseinandersetzen. Er aber wählt aus verschiedenen kulturellen Systemen aus, die regionale Herkunft spielt keinerlei Rolle. Er mischt sogar innerhalb eines Bildes. In „Les Jumeaux" (1994)[20] sind es Formen der Anti-

18 Kustos der Afrika-Sammlung des Völkerkundemuseums Zürich, persönliche Mitteilung, 18. Mai 1999, Zürich.

19 Übersetzung laut Katalog (Chéri Samba 1995: 50).

20 „Die Zwillinge".

lopen-Aufsatzmasken der Bamana (Mali) und solche der Zwillingsfiguren der Yoruba (Nigeria). In beiden Fällen müssen die Paare stets gemeinsam erscheinen. Aber während die *tyi-wara* der Bamana jeweils eine männliche und eine weibliche Figur darstellen, müssen die *ibeji* der Yoruba einander völlig gleichen. Bath jedoch verweist weder auf das spezifische Bedeutungssystem der Bamana noch auf jenes der Yoruba. Aber von diesen ausgehend thematisiert er das Individuum und die sozialen Beziehungen heute. „Es gibt nicht diese Individualität, die nur aus sich heraus und ohne Beziehung zu anderen Menschen existierte. Jeder Mensch hat immer einen Nächsten", erklärte Ludovic Fadaïro als wir über dieses Bild sprachen (Fadaïro 09/08/97).[21] Der Künstler führt genauso die Thematik aus der heutigen Perspektive auf diese traditionellen Bedeutungssysteme zurück. Denn so wie er Materialien und Techniken aufgreift, die in den modernen Gesellschaften in Vergessenheit geraten sind, greift er auf seinen Erfahrungsschatz zurück,[22] auf das, was er in seiner Kindheit erzählt bekam – die Geschichten über die Ahnen, die, wie er sagt, heute zu Mythen geworden sind.

„Die Jugend hat alles vergessen. Man erzählt sich nicht mehr die Geschichten wie früher am Abend. Wir, die wir noch in den Dörfern aufgewachsen sind, wir kannten das alles! Aber wir leben heute in Städten. Man muß all das auf der Leinwand umsetzen, damit die Jugend erfährt, was es früher in Afrika gab. Und ich würde meinen, es ist eine Möglichkeit, die Jugend dazu zu bewegen, sich neu zu verwurzeln" (Bath 05/08/97).

In früheren Werken hatte er auch über Hexerei gearbeitet, da dieses Thema für ihn ein prägendes Kindheitserlebnis darstellte.

„Als ich klein war, habe ich Szenen erlebt! Ich bin in Tabou geboren, habe in Tabou gelebt. Man verhaftete damals viele Hexer in der Region. Es gab eine Art, sie zu bestrafen. Man zwang sie, sich auf den Boden zu setzen und man schnürte sie fest! Die Arme hatten sie auf dem Rücken, und man steckte dazwischen Holzstücke! Ich fand es gräßlich, wie man Menschen quälen konnte! Selbst wenn sie getötet haben sollten, man hatte keine materiellen Beweise. Während meines ganzen Lebens werde ich diese Bilder nicht vergessen. Als ich zu malen begann, malte ich das. Dann wollte ich Menschen sehen. Ich bin nach Mali gereist und habe die Weber besucht. Ich habe diese Eindrücke verbunden, ich habe versucht, neue Bilder zu finden" (Bath 15/08/97).[23]

---

21 Ein Interview, bei dem auch Bath zugegen war, als wir gemeinsam „Les Jumeaux" erörterten.

22 Youssouf Bath ist in Tabou aufgewachsen, einer Stadt an der Küste, unmittelbar an der Grenze zu Liberia gelegen. Allerdings betont er, daß es eine Stadt ist, die aus der Verbindung vieler Dörfer besteht und in der das Leben jenem in den Dörfern glich. 1997 befand sich in Tabou ein großes Flüchtlingslager für die Flüchtlinge aus dem Bürgerkrieg in Liberia.

23 Aus einer aufgezeichneten Diskussion mit Tanella Boni und Youssouf Bath, 15. August 1997, Abidjan. Tanella Boni ist Professorin für Philosophie an der Universität Abidjan, Schriftstellerin und hat sich mit Baths Kunst beschäftigt.

In Baths Bildern fallen die schwarzen Tuschlinien auf. Tanella Boni spricht von den „berühmten schwarzen Linien des Youssouf Bath" (Boni 15/08/97). Und sie stellt fest, daß sie wie Spinnennetze wirken, Netzwerke, in welchen seine Menschen eingeschlossen, gefangen sind (so z. B. „Méditation", 1997). Wenn Bath betont, daß er heute nicht mehr über das Thema der Hexerei arbeite, so bestätigt er gleichzeitig, daß diese schwarzen Linien einen Bezug zu den Kindheitsbildern der gefesselten und gequälten Hexer haben; die Linien stehen gleichsam für die Holzstücke und die Fesselung. Heute seien sie für ihn eher im Sinne von Netzwerken zu verstehen, im Sinne eines Spannungsverhältnisses zwischen Ordnung und Unordnung. Diese Bedeutungsverschiebung rührt aus der Verbindung der Bilder von den bestraften Hexern und den Webern. Die Fesselung ersetzt er durch das System der Fäden beim Weben – Schnurlitzen, Kette und Eintrag. Jedesmal, wenn er die Fesselungen der Hexer erwähnt, führt er im selben Atemzug die Weberei als Bezugspunkt an.

In seinen neuesten Arbeiten integriert Bath Tiere in seine Werke, mythische Tiere. Dabei bezieht er sich auf die Höhlenmalerei. In *peinture-sculpture* (o. T., 1997) befindet sich oben in der Mitte der Malfläche ein Ochse, bei „Le serpent mythique" (1997)[24] erkennt man in der Zentralachse links oben die Bewegung einer Schlange.

„Heute ähneln meine Themen den Malereien, die man in den Höhlen vorfindet. Wenn du hinsieht, es ist wie an der Wand einer Höhle. In dem, was ich heute mache, sieht man auch Tiere. Früher hatte ich keine Tiere in meinen Bildern. Aber die Tiere sind für mich mythische Tiere. Wenn du hinsiehst, es ist kein Tier, das man zu sehen gewohnt ist. Ich spreche von Ochsen, von Affen oder von Hunden, aber es ist nicht das, was man gewohnt ist zu sehen. Es ist etwas Mythisches, das ich statt dessen mache" (Bath 31/07/97).

Neben der von Youssouf Bath angeführten Höhlenmalerei fällt ein weiterer Bezug zur Baumwollstoffmalerei bei den Senufo auf. Mit den Tierdarstellungen, vor allem indem Bath auf deren mythische Dimension verweist, ergeben sich neuerliche Anknüpfungspunkte. Gerade Tierdarstellungen sind bei diesen Malereien von großer Bedeutung. Freilich sind es Tiere aus der Senufo-Mythologie,[25] wie der große *calao* (Nashornvogel), eines der ersten Tiere, das entsprechend dieser Mythologie auf die Welt herabgestiegen und den Göttern am nächsten sei, die Python, eines der wichtigsten Tiere der Mythologie, die Schildkröte, eine der ersten Kreationen, das Krokodil, das den Übergang vom Wasser zur Erde symbolisiert, etc. (Laget 1984: 25, 39).

Was aber neben den anthropomorphen und zoomorphen Formen bei den Werken Baths besonders auffällt, sind die vielen Zeichen, Kreise, Spiralen, Dreiecke sowie die Linien. Sie geben seinen Arbeiten ihre eigentümliche Ausstrahlung. Oft sind die Figuren aus

24 „Die mythische Schlange".

25 Dargestellte Tiere, aber nicht zur Mythologie gehörend, sind u.a. Gazelle, Pferd (sehr selten heute), Löwe oder Panther (Laget 1984: 53, 93).

der Kombination solcher Elemente geformt, wie die beiden Figuren von „Couple" (1997).[26]

Die Zeichen

Der Kreis:	Alles, was unsichtbar ist und nicht getrennt werden kann. „Ich denke an meine Familie, niemand kann unsere Einheit brechen" (Bath 25/07/97);
Das Dreieck:	Die Trinität. „Aber das Dreieck, an jedem Winkel plaziere ich eines meiner Kinder, ... An die Basis setze ich meine beiden Söhne, an die Spitze meine Tochter" (Bath 25/07/97);
Die Raute:	(auch Rechteck, Quadrat): Sie stellt die Verbindung zweier Dreiecke dar. „Das Zentrum dieser Rauten bildet den Ort, wo ich Kraft fördere ... Es ist der Ort, wo sich die Energie befindet" (Bath 25/07/97);
Die Spirale:	Bestreben, Verzicht, die Suche nach allem, was perfekt ist. „Ja, die Suche nach dem Perfekten, das aber nicht erreichbar ist. Ich strebe zur Suche nach dem Perfekten" (Bath 25/07/97);
Horizontale und vertikale Linien	= Die Ordnung;
Schräge Linien	= Die Unordnung;
Gebrochene Linien (Zickzack) oder Wellenlinien	= Das Wasser;
Vier Punkte nebeneinander	= Die Frau;
Drei Punkte nebeneinander	= Der Mann.

Was seinen Gebrauch von Zeichen und Symbolen im allgemeinen betrifft, so unterscheidet Bath zwischen jenen, die er auf seine christliche Bildung zurückführt – eben die Dreiecke, Kreise etc. –, andere, die er aufgrund seiner „mystischen Bildung" (Bath 25/07/97) anwendet, sowie solchen, die durch seine islamische Religion artikuliert werden.[27] Was die christlichen Symbole anlangt, so unterscheidet er sie in solche, die er auf der Ratio begründet, er spricht von „cartesianischen"[28] (Bath 25/07/97) sowie anderen, die in der

26 „Paar".

27 Youssouf Bath ist als Muslim geboren und hat eine christliche Missionsschule besucht.

28 Damit bezieht er sich auf den Descartes'schen Dualismus von Geist und Körper. „Cartesianisch" bedeutet hier die Erfahrung des Selbst durch das Denken.

christlichen Mystik verankert sind. „Manchmal fragen mich Rosenkreuzer[29] – sie verwenden auch Symbole –, ob ich Rosenkreuzer sei. Ich bin kein Rosenkreuzer, aber das ist meine westliche, christliche Kultur, die auch artikuliert wird" (Bath 25/07/97).

In „Le Chemin de la Croix" (1997)[30] ist eine solche Mischung sehr gut erkennbar. Links außen (hellbeige) steht eine afrikanische Wasserträgerin. Daneben, zur Mitte hin und markant durch die Farben Schwarz, Weiß und Rot strukturiert,[31] wird die Neukomposition einer Maske von einem schwarzen Kreuz in einem rot umrandeten weißen Feld überlagert. Rechts außen, als Gegenpol, ist ein westlich-christliches Symbol (schwarz, blau, braun und hellbeige) erkennbar. Zwischen diesen beiden Symbolbereichen hat Bath eine menschliche Figur mit blauem Wickelrock plaziert, die sich dem linken Bereich zubewegt. Bei dieser menschlichen Gestalt fällt des weiteren auf, daß sich an Stelle von Augen, Nase und Mund ein heller Fleck befindet, der wiederum als Abschluß (Kopf?) einer ebenso hellen Wellenlinie, die sich über die Zentralachse des Torsos schlingt, gesehen werden kann. Scheitel und Hinterkopf sind schwarz umrandet, eine Linie, die über den Hals und dann gerade in der Mitte des Torsos hinabführt, um in einer nach links abgewinkelten Linie am Ansatz der hellen Wellenlinie zu enden.

In bezug auf den Bildaufbau spricht der Künstler von „Überlagerungen". Diese sind in zwei Dimensionen zu sehen, einerseits in bezug auf die Höhe, von unten nach oben, andererseits in Schichten, aus einer Art Tiefe heraus gestaltet. Die andere Dimension seiner Strukturierung wird beispielsweise bei „Les Jumeaux" (1994) sichtbar, wo die menschliche Figur rechts außen strichliert dargestellt ist, so als käme sie aus einem Nebel. Bei „Méditation" (1997) sieht man links außen in rötlicher Erde gemalt den Kopf und die Arme einer menschlichen Figur, deren unterer Teil durch schwarz umrandete Zeichen überlagert ist. Bei „Chemin de la Croix" (1997) erscheint die Wasserträgerin aus einem solchen Nebel. Wenngleich man technisch gesehen an eine Abänderung westlicher Gestaltungsprinzipien denken könnte, so ist Bath darin bestimmt, daß es sich nicht um eine solche, die durch Schichtungen erzielt wird, handelt.

„Die Menschen, die aus dem Nebel kommen, sind meine Ahnen, die in der anderen Welt sind ... Aber man sieht etwas anderes. Für mich ist es, als kämen diese Menschen aus einer anderen Welt, aber sie kommen nicht, sie bleiben an ihrer Grenze stehen. Sie haben

---

29 „Rosenkreuzer" ist die Bezeichnung für verschiedene religiöse und weltanschauliche Bewegungen, die, jeweils historisch unterschiedlich ausgeprägt, die Harmonie zwischen Wissenschaft und christlichem Glauben (Protestantismus) suchen – im 18. Jh. Im Umfeld der Freimaurerei, seit dem 19. Jh. verschiedene Okkultorden und neognostische Gemeinschaften (u. a. enge Verwandtschaft zu R. Steiners Anthroposophie).

30 „Der Weg des Kreuzes".

31 Die Farben Weiß, Schwarz und Rot haben eine wichtige symbolische Bedeutung in bezug auf afrikanische Götter. Weiß ist auch die Farbe der Ahnen.

eine Grenze, an der sie stehenbleiben. Es handelt sich nicht um eine Perspektive in meinem Denken, ich arbeite nicht in diesem Geist". (Bath 25/07/97).

Im Bildaufbau, in der Gestaltung seiner figürlichen Darstellungen, kombiniert Bath diese beiden Dimensionen, die Schichtung aus der „Tiefe" sowie in horizontalen Überlagerungen. Bei „Couple" (1997) erkennt man, daß die beiden menschlichen Figuren aus übereinander angeordneten Zeichen, in drei Komplexe unterteilt, gestaltet sind, daß ihre Köpfe aus einer Verbindung von anthropo- und zoomorphen Formen bestehen. Es ist eine mystische Innerlichkeit, die er seinen Figuren vermittelt. „Wenn ich arbeite, ist es als betrachtete ich die Menschen durch ein Mikroskop. Manchmal sieht man diese Innerlichkeit ... Es handelt sich um eine mystische Innerlichkeit, die ich diesen Personen verleihe" (Bath 25/07/97).

In der Bildkomposition erkennt Tanella Boni in Baths Werken eine straffe Hierarchisierung. Sie spricht von einem *„monde carcéral"*, einer „Welt als Gefängnis" (Boni 15/08/97), den Vernetzungen, in denen seine Figuren wie gefangen sind. Spricht Bath von der Thematisierung der „großen geistigen Fragen" in seinen Werken (Bath 25/07/97), so vermeint Boni darin die stark hierarchisierte Gesellschaft wahrzunehmen (Boni 15/08/97).

Boni mag mit ihrer Wahrnehmung nicht unrecht haben. Angesichts der hohen Strukturierung und der Fülle von Zeichen stellt sich dem Betrachter, nicht nur dem westlichen, die Schwierigkeit des Erfassens des Kunstwerks. Auf seine eigene Sozialisation verweisend erklärt er, seine Arbeiten ließen mehrere Formen des Erlebens zu. An dieser Stelle soll dieser Prozeß der Wahrnehmung durch den Betrachter von einer anderen Warte aus betrachtet werden.

„Wenn sie (die Käufer, Anm. des Vfs.) ein Bild erwerben wollen, dann wünschen sie, daß ich diesem notwendigerweise einen Titel gebe. Ich sagte Dir bereits, die Arbeiten in meinem Atelier haben nie einen Titel und sind nie signiert. Selbst wenn sie fertig sind. Es gibt keine Signatur, es gibt keinen Titel. Aber wenn beispielsweise eine Galerie Arbeiten von mir auszustellen wünscht, verlangt man von mir einen Titel. Ich bin gezwungen, meine Werke zu plazieren, nachzudenken, und ihnen Titel zu geben!" (Bath 31/07/97)

Bath empfindet es als Zwang. In seinem Atelier, ohne Titel und Signatur, betrachtet er seine Werke noch als seine „Kinder". Erst mit dem Verkauf gibt er die Kontrolle über sie ab. Selbst wenn er einen Sammler besucht, ein Bild von sich sieht, ist eine Distanz gegeben, so daß er sich fragt, ob er diese Arbeit realisiert habe.

Beim Akt des Malens fließen die Themen aus dem Künstler heraus. Analytisch betrachtet, und nur von dieser Warte aus, bestimmt nicht der Akt des Malens die inhaltliche Stellung des Werkes. Im Akt selbst greift er zwar auf seine Erfahrungen zurück, aber unbewußt, wie er feststellt. „Danach, wenn ich mit der Arbeit fertig bin und dann das Werk betrachte, bin ich in ‚Kommunion' mit dem Werk und ich gebe den Titel" (Bath 25/07/97).

In diesem Sinn ist auch die Metapher des Bildes als Kind zu verstehen. Es betrifft seinen Akt der „Kommunion". Sie charakterisiert seinen Prozeß des Erlebens im Atelier, die Beziehung zwischen der Arbeit und dem Künstler als untrennbare Einheit (s. seine Deutung des Kreises), die nur in dieser Situation möglich ist.

Gerade wie Youssouf Bath den Prozeß der Thematisierung beschreibt, als instinktiven Akt des Malens und als „Kommunion" mit dem Bild, eröffnet der Wahrnehmung des Betrachters ihre Möglichkeiten. Bisher schienen die hohe Strukturierung der Bilder und die intensive Anwendung von Zeichen, alle als Träger von Bedeutung, die Entschlüsselung durch den Künstler zu erfordern. Doch nunmehr setzt Bath die Qualität des Erlebens über die präzise Kenntnis des Zeichens. Angesichts der „großen geistigen Fragen" geht es beim Betrachter um die Aktualisierung seiner Erfahrungen.

„Du magst die Symbole nicht verstehen, aber berühren sie Dich? Das ist es zuallererst. Die Universalität, das ist, was Dich berührt! Wirkt es auf Dich ein, dann ist es ein universelles Bild. Mir sind die Symbole, die darauf sind, egal. Er (der Betrachter, Anm. des Vfs.) mag die Symbole verstehen, oder nicht. Aber, gibt es in der Betrachtung eine Kommunikation zwischen meinem Werk und ihm? Ich glaube, in diesem Moment habe ich das wesentliche Element des Betrachters getroffen. Ob er Franzose, allgemein Europäer oder Asiate ist, für mich ist es dasselbe" (Bath 31/07/97).

In diesem Zitat fällt auf, daß Bath in der Beziehung zwischen Bild und Betrachter nicht von „Kommunion" wie in seinem eigenen Fall spricht, sondern von einer „Kommunikation". Damit setzt er eine qualitative Differenz in bezug zum Wahrnehmen. Diese Differenz lokalisiert er nicht in der Zugehörigkeit zu einer spezifischen Gesellschaft und Kultur. „Ich produziere nicht für Afrikaner. Ich produziere nicht für Amerikaner oder für Franzosen. Ich produziere, was ich erfahre, das ist es" (Bath 25/07/97). Als „Kommunion" erscheint die Einheit des Schaffens und des Erfahrens des Bildes, die nur dem Künstler eigen sein kann. Den essentiellen Aspekt der Wahrnehmung des Betrachters sieht er in der Wirkung des Kunstwerks. Diese Durchdringung bildet das Fundament für den Betrachter, um die spirituellen Fragen, die Baths Arbeit bestimmen, erfahren zu können. Ebenso wie er die Symbole nicht bloß in seine Bilder transponiert, soll dieser Akt des Betrachters mit seiner ihm eigenen Erfahrung artikuliert werden.

Die Synthese

„Synthese" ist ein Begriff, den Youssouf Bath in den Gesprächen und Interviews immer wieder benutzt. Ohne Erörterung des Begriffs der „Synthese" bliebe ein Verständnis von Bath und seiner Kunst wohl unvollständig. So muß man sich fragen, Synthese – wovon und wie nimmt er sie vor?

Von seiner Sozialisation ausgehend, ergeben sich mehrere divergierende Schwerpunkte: Er ist in Tabou aufgewachsen. Er besuchte eine katholische Missionsschule, und da er Muslim ist, ging er in die Koranschule.[32] Durch Erzählungen und Erlebnisse erfuhr er in seiner Jugend über afrikanische Mythologien und über Hexerei. Er war an den Kunsthochschulen in Abidjan und in Paris, die nach westlichem Muster aufgebaut waren. Nach seiner Rückkehr trachtete Bath die westliche Bildung zu vergessen und begann das ihm Eigene zu suchen. Man könnte dieses Forschen nach dem Eigenen als Suche nach seiner „Afrikanität" bezeichnen. Er hebt seine Reisen nach Mali hervor, daß er Jenne, Timbuktu und Ségou besucht hatte – die mythischen Orte, wie Tanella Boni anmerkt, das Imaginäre einer vergangenen großen westafrikanischen Kultur (Boni 04/08/97). Aber Youssouf Bath lehnt diese „Afrikanität" ab. Für ihn ist sie Ausdruck eines Komplexes, als Künstler in seiner eigenen Arbeit stets die „Afrikanität" hervorheben zu wollen. Für ihn entspricht sie der Sehnsucht, etwas Eigenes zu haben. In der Arbeit artikuliert sie sich, indem das kulturelle Erbe aufgegriffen wird, Zeichen in die Bilder integriert werden.

„Sie (die Afrikanität, Anm. des Vfs.) artikuliert sich auf der Ebene der Zeichen, auf der Ebene des Wiederaneignens des kulturellen Erbes, indem es in die Arbeit integriert wird. Ich glaube, das ist diese Afrikanität! Sie artikuliert sich nicht auf der Ebene der Forschung über Materialien, auf der Ebene der eigenen Umwelt. Sie ist nicht dieses. Es ist vor allem auf der Ebene des Stils, wodurch er (der Künstler, Anm. des Vfs.) seine Afrikanität zeigen will" (Bath 05/08/97).

Ein anderer Aspekt dieses Aufgreifens des eigenen künstlerischen Erbes stellt sich in der Beziehung von Baths Kunst zu den Werken der traditionellen Meister. Seines Erachtens ist heute jedoch die traditionelle Skulptur überholt (Bath 21/07/97). Aber nicht nur das, ein Künstler wie er könne nicht die Skulpturen oder Masken einfach weiterentwickeln.

„Ich habe es nicht gelernt! Es reicht nicht, einfach zu sagen, ich bin Afrikaner und dann wird es dir gelingen das zu entwickeln. Das ist falsch. Man muß initiiert sein! Man muß mit den großen Meistern der Skulptur sein, man muß mit ihnen leben, damit sie dir die Techniken beibringen. Wir aber waren in der westlichen Schule! Ich war nie in einem Dorf, um einem Schnitzer zu sagen: ‚bring mir die Schnitzerei bei, oder bring mir die Malerei bei!' Niemals! Ich habe alles in der westlichen Schule gelernt. Aber durch meine Forschungen habe ich traditionelle Maler und traditionelle Schnitzer kontaktiert, denn ich wollte die Synthese schaffen zwischen dem, was ich in der westlichen Schule gelernt hatte, und dem, worin mich die Alten unterrichtet hatten" (Bath 25/07/97).

Doch es ist nicht nur eine Frage der Technik. Würde er seine Arbeit durch die direkte Auseinandersetzung mit einem solchen traditionellen Kunststil verknüpfen, stellte sich die Frage, für wen man dann ein Kunstwerk produziert. Dann allerdings würde sich das Werk

32 Er erwähnte, daß er sowohl in die Moschee wie auch in die Kirche gegangen sei.

ausschließlich auf eine ethnische Gruppe beziehen, und das entspricht nicht nur nicht seiner Intention, sondern widerstrebt ihm zuhöchst.

„Das ist etwas anderes! Das hieße auch, daß man sich in einen sehr dogmatischen Kreis hineinbegeben müßte (der Initiierten, Anm. des Vfs.), wo nur die Leute der Sekte verstehen werden, was du machst. Aber all jene, die nicht initiiert sind, die nicht in diesem Kreis initiiert sind, werden nicht verstehen, was du machst. Und ich finde, das ist geschlossen wie eine Kiste. Heute hingegen muß man sich der Welt öffnen" (Bath 05/08/97).

Seine Synthese besteht folglich weder in der Suche nach einer „Afrikanität" noch in der unmittelbaren Verknüpfung mit der traditionellen Kunst. Beiden erteilt Bath eine klare Absage. Die „Afrikanität" lehnt er ab, weil sie nicht der Intensität seiner künstlerischen Auseinandersetzung entspricht, weil er keinen Sinn darin sieht, von sich zu behaupten, man produziere „afrikanische Kunst". Und die Verknüpfung mit der traditionellen afrikanischen Kunst ist nicht möglich, weil einerseits das Erlernen der Technik und der Bedeutungen von ihm unerwünschte gesellschaftliche Implikationen hätte und andererseits das Kunstwerk nur von einem sehr eingeschränkten Kreis von Verstehenden geschätzt würde.[33]

Youssouf Bath hingegen will für ein weiteres Publikum malen. „Ich produziere für den Weltmarkt" (Bath 25/07/97). Charakteristisch ist sein Verständnis des Begriffs der „Gegenwartskunst". „Ich denke, es ist jene Kunst, die den Moment des Künstlers reflektiert, also seine Zeit. Das verstehe ich unter Gegenwartskunst" (Bath 31/07/97). Sich Fragen zu stellen, sich mit Problemen zu konfrontieren, wobei jeder Künstler dies auf seine eigentümliche Weise artikuliere.

„Wie ich dir schon erklärt habe, in der Arbeit setze ich mich in den ausschließlichen Kontext meiner Kultur. Das Resultat, das ich durch diese Arbeit erreichen werde, wird verschieden sein von jenem, das einer produziert, der nicht aus meiner Kultur kommt. Selbst ein Afrikaner kann sie anwenden. Aber wir werden nicht die gleiche Sensibilität haben, da wir nicht dieselbe Bildung hatten! Wir hatten nicht dieselbe Umwelt, denn ein Künstler aus Sénégal wird sie nicht so wie ich umsetzen. Aber die Technik ist universell, d. h., wie man Rindenbaststoff auf eine Spanplatte klebt, das Aufziehen, es ist überall dieselbe Technik des Aufziehens. Es sind die Zutaten, wie sie aufgetragen werden. Sie ergeben den Unterschied!" (Bath 31/07/97)

Die Technik ist also in Baths Verständnis ein universelles Element, das allen Künstlern zur Verfügung steht. Selbst die Materialien könnten genauso von Künstlern aus dem Westen angewandt werden. Die Eigentümlichkeit, wodurch sich ein Künstler vom anderen unterscheidet, wird durch einen anderen Komplex bestimmt. Bath bezieht sich hierbei auf

33 Damit wird auch deutlich, warum er sich nicht mit einer bestimmten Gesellschaft und künstlerischen Tradition beschäftigt.

die Sozialisation, das gesellschaftliche Sein als Künstler sowie auf die Sensibilität des Erfahrens. Es geht nicht um den Umstand, daß Bath mit verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Orten zugleich interagiert. Es geht darum, wie er dies tut. Synthese ist für ihn folglich nicht die Zusammenführung verschiedener kultureller Orte – da das traditionelle Afrika, hier das moderne Afrika, dort der Westen – sondern die gleichzeitig stattfindende Artikulation „im Moment des Künstlers" (Bath 31/07/97). In diesem Sinn kann es nicht verwundern, daß Youssouf Bath den Begriff einer „afrikanischen Gegenwartskunst", die einer nicht lokalisierten Gegenwartskunst mit dem Anspruch auf das Globale gegenüber stünde, als falsch gestelltes Problem empfindet.

„Ob du im Westen lebst, ob du in Afrika lebst, es gibt nicht diese afrikanische Gegenwartskunst und noch weniger eine afrikanische Gegenwartskunst, weil man in Europa residiert. Nein!" (Bath 05/08/97)

Wenngleich er sich gegen den Begriff einer „afrikanischen Gegenwartskunst" wendet, so können seine Arbeiten durchaus als afrikanisch erfahren werden, allerdings nicht im Sinne einer traditionellen afrikanischen Kunst oder einer Zuteilung zum Kontinent. Denn seine Arbeiten sind Ausdruck des Ich als Einheit der gesellschaftlich handelnden Person mit dem Künstler als Teil der globalen Gemeinschaft der Künstler.

„Für mich betrifft die Frage der Authentizität in Afrika die traditionelle Kunst. Denn es gibt Leute, die wollen authentische Produkte besitzen. Aber in bezug auf die (Gegenwarts-, Anm. des Vfs.) Malerei kann man die Frage der Authentizität nicht stellen. Man sollte ein Bild nicht auf ein Land hinordnen und behaupten, es wäre für dieses Land authentisch. Für mich, heute, muß die (Gegenwarts-, Anm. des Vfs.) Malerei universell sein" (Bath 05/08/97).

In seinem Anspruch auf die Universalität der Technik, das Konzept des Künstlers als Teil der globalen Gemeinschaft der Künstler und nunmehr der Universalität des Bildes, definiert er den Prozeß der Synthese als eine permanent stattfindende Reflexion. Synthese ist nicht nur die Verbindung zwischen der westlichen Ausbildung und dem kulturell Eigenen. Genauso wie er letzteres nach seiner Rückkehr nach Côte d'Ivoire erforscht hat, sucht er in der Auseinandersetzung mit anderen Künstlern auf der Ebene dieser globalen Gemeinschaft das, was ihn als Künstler ausmacht. Tanella Boni verweist darauf, daß dieses Forschen nicht nur die Verwerfung der westlichen Ausbildung und die Suche nach dem kulturell Eigenen darstellt, sondern auch eine Beziehung zwischen westlicher Ausbildung und dem, was man darin zu finden erhoffte (Boni 04/08/97), inkludiert. Schließlich wird bei Bath diese Synthese eine Neubestimmung der verschiedenen Elemente des Malaktes, indem sie diesen Prozeß in Verbindung mit der Frage nach der Kommunikation zwischen Bild und Wahrnehmung in einen globalen Kontext stellt. Wenn er die Gegenwartsmalerei als universell bestimmt, muß sie von allen verstanden werden können. Das bestünde allerdings darin, nicht ständig auf eine Authentizität zurückgeworfen zu werden, die nichts als

lokale Tradition sein könnte. Hingegen müßte die gesellschaftliche und kulturelle Selbstbestimmung eine universellere Dimension haben, wie er es bei einigen seiner Kollegen, die in Frankreich leben, sieht.

„Wir verweilen auf unserem Niveau und machen bestimmte Sachen, damit es konformer zu unserer Umwelt scheint, und wir diese Dimension nicht überschreiten. Jetzt denke ich, daß wir ein Stück weitergehen sollten. Wir müssen diese Dimension überschreiten und andere Elemente einführen. Diese würden den Unterschied zur Vorgangsweise, die wir anfangs hatten, ausmachen“ (Bath 05/08/97).

THÉODORE KOUDOUGNON

Théodore Koudougnon studierte von 1972 bis 1976 an der École des Beaux Arts in Abidjan[1] und von 1976 bis 1979 an der École des Beaux Arts in Paris mit einem Stipendium des Staates der Côte d'Ivoire. Er hat eine Stelle als Lehrer für bildnerische Erziehung an der École Normale Supérieure (ENS) in Abidjan, wo er mit seiner Lebensgefährtin, seinen drei Kindern[2] und seinen Gehilfen[3] lebt.

Théodore Koudougnon war einer der Initiatoren und Mitbegründer der Gruppe *Vohou Vohou*, die sich nach 1979 konstituiert hatte.

Gespräch[4]

Thomas F.: Wie ist es zu diesem Namen *Vohou Vohou* gekommen?

Koudougnon: Also, der *Vohou Vohou* ist an der Kunsthochschule geboren worden. Die Situation war anfangs so: Die Professoren bildeten mehrere Gruppen und waren Europäer. Erst später kamen auch einige Afrikaner hinzu. Das Unterrichtsmodell beruhte auf dem Kopieren alter Werke, d. h. von Picasso, Matisse, Rembrandt etc ... Wenn es sich auf die Künstler beschränkt hätte, die den Kubismus durchlaufen hatten, hätten wir einander verstanden, denn der Kubismus hatte den Einfluß der afrikanischen Kunst erfahren. Wir hätten uns folglich sagen können, der kleine Afrikaner wird sich darin ein bißchen wiederfinden. Das war aber nicht der Fall. Unter den Professoren gab es einen Franzosen und einen aus der Karibik, Hénelon. Sie rebellierten. Sie hatten rebelliert! Schließlich waren wir in einem afrikanischen Land, wo es kulturelle Objekte gibt wie Skulpturen, Statuetten etc. Und in der Kunsthochschule gab es nichts dieser Art! Wir hatten griechische Skulpturen, Büsten etc. Auf der kulturellen Ebene gab es die vollständige Trennung von der Gesellschaft, in der wir geboren waren. Als Modelle dienten diese Kunstwerke, die aus dem Westen stammten! Die Lehrer, die rebellierten, haben sich gesagt, da die Menschen hier aus einer bestimmten Gesellschaft sind, müssen wir diesen Jungen gewisse Freiheiten des Denkens und der Kreativität erlauben,

1 Heute INSAAC.

2 Zwei Mädchen und einen Sohn, die er mit dieser Frau hat.

3 Zum Zeitpunkt meines Aufenthaltes hatte er zwei Gehilfen, die er in Kunst ausbildete.

4 Aus einem Interview am 30/07/97 in Abidjan.

damit wir ihre Gesellschaft, ihre kulturellen Fundamente durch ihre Arbeit hinterfragen ... Jene also, die wirklich Lust hatten, die afrikanische kulturelle Essenz zu erfahren. Es gibt immer welche, die so wie Hénelon ausbrechen. Hénelon, der eine westliche Kultur hatte und zugleich aus der Karibik kam, hatte Mali besucht. Er wußte, daß in diesen Ländern die Fundamente der Verwurzelung sind und daß es notwendig war, den Studenten zu sagen, sie mögen machen, was sie wollten, sie müßten aber nachdenken! Von ihrer eigenen Erfahrung aus! So begannen wir an unseren Werken zu arbeiten. Wir haben mit allem experimentiert, was uns unter die Finger kam. Wir sind in dieser Zeit in unsere Dörfer gereist, um Körbe aufzusammeln, alte Säcke, alte Wickelstoffe, die unsere Eltern früher getragen hatten. Einige fingen an, mit Rindenbaststoff zu arbeiten, *tapa*, Leute wie Mathilde Moro werden Dir davon berichten. Sie haben mit *tapa* statt mit Leinwand gearbeitet. Zu diesem Zeitpunkt haben wir nachgedacht, ich im speziellen, daß die afrikanische Kunst von einer globalen Dimension nicht losgelöst ist ... Wir versuchten, ich hätte fast vergessen, das Medium der Leinwand zu hinterfragen, das wir von der westlichen Schule geerbt hatten. Eigentlich waren wir nicht dazu gezwungen! Das da (zeigt auf ein Bild, Anm. des Vfs.), beispielsweise, das ist eines der Resultate dieses Nachdenkens. All die anderen hier, sie sind Produkte dieser Reflexion! ... Es bedurfte der *Vohou*-Einstellung, damit die Leute andere Bildträger wählten, andere Materialien, eine neue Geisteshaltung zur Malerei, Skulptur, selbst zum Design einnahmen! ... Diese Zeit hat uns im Mentalen völlig befreit, damit wir schöpferisch tätig sein konnten. Es gab einige, die mit unserer Art, Kunst zu schaffen, nicht einverstanden waren. Sie kritisierten uns und warfen uns vor, wir würden ja nur *Vohou Vohou*[5] machen! Es gab sogar Professoren, die uns vorwarfen, daß das nichts wäre. Alles, was wir in den Ateliers produzierten, wäre ihrer Ansicht nach Mist! Um zu sehen, was Malerei ist, müsse man in den Louvre gehen.

Thomas F.: Du bist ja auch in den Louvre gegangen!

Koudougnon: Ja, ich bin in den Louvre gegangen! Ich habe die Werke im Louvre gesehen! Aber es handelt sich um Kunstwerke, die datiert sind, die einer bestimmten Epoche der westlichen Zivilisation angehörten! Sie haben einer bestimmten Periode des Kampfes in bezug auf die Reflexion angehört, in bezug auf die Freiheit der Erkundungen. Es bedarf nicht der Kunst-

5 *Vohou Vohou* ist ein Wort der Guro in Côte d'Ivoire und bedeutet „nichts", „irgend etwas".

geschichte, um zu verstehen, daß es vor den Impressionisten, vor der westlichen modernen Kunst, eine Kunstform gab. Die Künstler hatten mit der Sonne alle Ausdrücke, die im Leben vorgefunden werden, entdeckt. Kunst ist wie das menschliche Wesen, das sich jeden Tag aufs neue entdeckt. Der Mensch kennt sich nicht, er erfährt sich durch seine Handlungen. Und da sind diese Künstler, die in ihren Ateliers gearbeitet hatten und zu einem Zeitpunkt hinausgegangen sind. Sie haben die Sonne erfaßt, sie haben die Bewegung erfaßt. Man muß dieses Phänomen verstehen! Kunst ist wie jemand, der geht, der den Ort verläßt, um an einem anderen zu kreieren. Und jedesmal, wenn er geht, wird er selbstverständlich von der Zeit angegriffen, wird er von allem, was er sieht, angegriffen und er erfährt seine Anstrengung in diesem Streben! Wenn ich die Werke im Louvre betrachtete, so konnte ich mir die Epoche, in der diese Menschen diese Objekte geschaffen haben, vorstellen, die Geisteshaltung, mit der sie gearbeitet hatten. Und wir verstehen heute, daß die westlichen Künstler nicht in derselben Geisteshaltung arbeiten werden, die den Kunstwerken im Louvre entspräche.

Thomas F.: So wie Du als Künstler in Côte d'Ivoire *Vohou Vohou* verstehst, wie ist das, ein Züruck zu den Materialien des Erbes, zu den Vorstellungen, den Ideen, den sozialen Zwängen?

Koudougnon: Es sind Sachen, die für Afrika typisch sind! Zum Beispiel gibt es Materialien wie das Holz, die uns durch diese Werke erlaubt haben, die Armut aufzuzeigen! Es gibt das allgemeine Problem der Elendsviertel. Allein durch die Mistkübel kann man die ganze Armut erfahren!

Thomas F.: Da sind aber noch andere Elemente, da ist die Symbolik, die immer wieder in den Arbeiten erscheint, die auf die traditionelle Kunst verweist ...

Koudougnon: Ja, ja, das ist es! Heute sorge ich mich, ich denke, ich habe irgendwie eine Zivilisation erfahren. Ich muß mich auf diese Wurzel hinzubewegen, um schöpferisch arbeiten zu können. Ich stelle mir Fragen! Ich suche. Indem ich ein Element in meine Bilder einführe, suche ich mich auf der Ebene meiner Kultur, die ich nicht beherrsche. Die kulturelle Essenz Afrikas, die ich nicht beherrsche! Denn ich habe sie nicht wirklich erfahren, ich bin nicht in einem solchen Milieu geboren. Ich bin nicht initiiert worden. Aber ich habe diese Sorge, da ich zu den Künstlern dieses Landes gehöre, eine Tradition zu durchdringen, bestimmte Aspekte davon auszuwählen, um arbeiten zu können. Das ist die Frage, die ich mir zunächst stelle! Auf der anekdotischen Ebene kann ich nicht sagen, das sind diese und jene Elemente, die diese oder jene Bedeutung haben. Ich nehme sie einfach!

Es sind diese Elemente, diese allegorischen Zeichen. Wenn ich in ein Museum in Côte d'Ivoire gehe, nehme ich diese allegorischen Zeichen. Ich finde sie auf Skulpturen, Statuetten etc. wieder. Aber es ist nicht die Form der Statuetten, die mich interessiert! Es ist der Geist! Und um diesen Geist in einem Bild umzusetzen, gibt es einige symbolische Zeichen, die ich aufgreife. Es liegt nicht in der exakten Form, aber im Geist. Dieses Zeichen, so wie es ist, durchdringt mich mit meiner Gesellschaft.

Thomas F.: Du sagst: „Ich bin nicht initiiert, folglich ist es etwas anderes, aber ich versuche eine Symbolik zu finden, die grundlegend für meine Gesellschaft ist und die ich neu kreiere" …

Koudougnon: Das ist es, ich schaffe neu! Ich denke, ich bin auf dem richtigen Weg, um zur universellen Kultur von morgen beizutragen. Denn im Grunde genommen habe ich keine Lust, heute in den Westen zu gehen, um das zu kopieren, was im Louvre ist oder in meiner Gesellschaft. Es liegt an mir, diesen Gesellschaften entgegenzugehen.

Thomas F.: Du hast gesagt, der Umstand, in der Stadt zu leben, das ist nicht mehr wie im Dorf, man ist nicht mehr initiiert. Es ist aber auch nicht die Moderne wie beispielsweise in Frankreich. Du sagtest, du führst da einen internen Diskurs!

Koudougnon: Richtig, es ist ein interner Diskurs! Und um das möglichst leicht zu erfassen, schau, ein einfaches Beispiel! Du gehst in ein großes universal orientiertes Museum. Du siehst ein Bild, oder zwei, aus dem Libanon. Du wirst welche aus Rußland sehen, solche aus Indien, einige aus Afrika, und du wirst Bilder aus China und Japan sehen, etc. Nun sagte ich, irgendwie stellt das, was wir sichtbar machen, was aus uns strömt, einen Teil unseres täglichen Lebens dar. Aber in diesem Alltag gibt es eine spirituelle Essenz, denn die Kunst kann nicht vollkommen von der Religion getrennt werden. Denn wenn einmal Kunst und Religion getrennt sind, dann wird ihr Inhalt schal. Also, jeder Kontinent, jede Region, jedes Land, jeder Stamm hat hinsichtlich der Erfahrung seine Eigentümlichkeit. Und das muß man auswerten. Mein Streben ist also, daß ich heute mit meiner eigenen Sinnlichkeit und Erfahrung male, ebenso wie die Künstler in anderen Kontinenten mit den ihren malen werden. Und diese Erfahrung ist wie das Leben aller Menschen.

Thomas F.: Bezüglich dieser Beziehung zur Gesellschaft, zur Tradition: Ist es gleichgültig, ob es sich um eine Maske der Dogon, der Baule oder vielleicht der Guro handelt? Oder konzentrierst Du Dich auf eine Tradition?

Koudougnon: Ich bin auf keine spezifische Region fixiert. Denn konzentrierte ich mich

auf eine spezifische Region, müßte ich in meinem Bereich forschen, also im westlichen Zentralgebiet. Nur gab es im westlichen Zentralgebiet leider keine wirklich skulpturale Tradition. Vielleicht gab es sie in Zusammenhang mit einer kulturellen Institution.[6] Es war keine Maskengesellschaft. Die Senufo-Gesellschaft dagegen hatte eine Tradition der Masken, die Leute haben Modelle! Ich aber, ich bin ein bißchen verunsichert und daher sage ich, daß ich die Elemente sowohl im Norden, im Zentrum, vielleicht auch bei den Baule auswähle. In der westlichen Zentralregion waren die Menschen vielmehr durch den Tanz und den Gesang geprägt. Und manchmal, um sich die Haut zu schmücken, nahmen sie Flüssigkeiten der Bäume, sie nahmen Kaolin, um sich die Körper zu schmücken. Eigentlich fungierte bei ihnen der Körper als Träger künstlerischer Gestaltung. Du wirst also sehen, daß in meinen Arbeiten keine Masken zu finden sind. Aber es gibt diese Tatauierungen, diese graphischen Zeichen, gebrochene Linien, Dreiecke etc. In diesen neuen Arbeiten hier, das, zum Beispiel, sind Zeichen, die das Kaolin darstellen. Dann ist diese Kugel, die sich auf Therapie in der afrikanischen Tradition bezieht. Der traditionelle Heiler sammelt Blätter von den Bäumen, er nimmt Rinde, um damit Medikamente herzustellen. Das greife ich auf, ich sehe, wie sie gemacht werden, aber ich bin kein traditioneller Heiler. Mich interessiert es von der künstlerischen Seite aus. Also stelle ich diese Kugeln auf der Basis des Papiermachés her, und leime sie direkt auf die Bilder. Da (zeigt auf ein Bild, Anm. des Vfs.) sind graue Linien zu sehen, ich inspiriere mich vom Wickelstoff (*pagne*, Anm. des Vfs.) der Baule, um meine Formen zu finden. Dieses Bild dort habe ich „Étude créant le monde"[7] genannt. Das dort ist das Symbol dieser Welt, aber in Farbe, und es ist zugleich der Kopf einer menschlichen Figur, aber anhand dieses Stoffes der Baule dargestellt. Dann haben wir das Holz, wir haben auch rostiges Blech. Ich verwende es weniger wegen seines Materialcharakters. Es geht um die Farbe, das Kastanienbraun, das ich wähle. Sie werden sehen, daß die afrikanischen Kunstwerke im allgemeinen kastanienbraun sind. Nur aus diesem Grund verwende ich das zum Arbeiten.

6 Théodore Koudougnon ist aus Gagnoa, eine Stadt im Gebiet der Bete, im westlichen Zentrum der Côte d'Ivoire.

7 „Studie, welche die Welt erschafft" (1997).

Das Material und die Technik

Théodore Koudougnon arbeitet auf der Basis roher Materialien, „*matériaux bruts*". In seinen Bildern sind es Papiermaché, Sand, Erde, Textilstücke und andere Paraphernalia wie Holzstäbchen und Metallringe. Bei seinen Tafeln verwendet er Holz, Blechstücke, Stücke von Eisenstäben und Karton. Aber sie dienen ihm nicht als Symbole der Geschichte. „Nein! Ich denke dabei einfach an Farbe" (Koudougnon 30/07/97). Farbe ist für ihn eine wichtige Gestaltungskomponente, selbst in seinen hellgrau monochromen Bildern („Signes allégoriques" 1996 & 1997).[8] Aber nicht nur diese rohen Materialien bilden seine Farbträger. Koudougnon verwendet ebenso industrielle Farben, insbesondere verschiedene Blautöne (vor allem Azurblau), Rot (vor allem Rostrot) Gelb und Schwarz.

„Du hast vorhin gesehen, daß es ein Bild gibt, das einen starken chromatischen Farbton hat. Aber selbstverständlich dominieren darin die Farben! Wenn man die Zeit berücksichtigt, d. h. die Kraft der Sonne, so unterliegen die Materialien der Wirkung der Zeit, wodurch sie getrübt oder gebleicht werden. Im Traditionellen hatten die Menschen keine besonders kräftigen Farben. Aber die Tradition hatte die Menschen stets befähigt, mit Sand zu arbeiten, mit Flüssigkeiten der Früchte, der Baumrinden und anderem mehr" (Koudougnon 30/07/97).

Betrachtet man Koudougnons Bilder („signes allégoriques") aus dieser Periode,[9] ist der Bildgrund zumeist in einem hellgrauen bis weißen Ton gehalten, egal, ob er Sand oder industrielle Farben verwendet. Bei zwei Werken dominiert die in dieser Region so typische rötliche Erde. Die weißlichen Farbtöne entsprechen hingegen dem Kaolin.

Beim Aufbau seiner Bilder fällt die Betonung der rauhen Textur auf. Koudougnon bezeichnet die Erhaltung dieser groben Textur als Anliegen. Mit ihr sind erhebliche technische Schwierigkeiten verbunden. Wenn diese rohen Materialien auf den Bildträger (Holz oder Leinwand) aufgeleimt werden müssen, würde beispielsweise zuviel Leim einen unerwünschten Glanz erzeugen. Nun besteht die grobe Textur nicht allein aufgrund der Struktur des rohen Materials (Sand und Erde). Die Oberflächen sind brüchig, voller Craqueluren (s. „signes allégoriques" 1996), und die Schichten haben mehr oder weniger Volumen. Zusätzlich sind geometrische Formen eingeritzt, wie hellere oder dunklere Wellenlinien, Zickzacklinien, Dreiecke. Auf die Oberfläche zieht er des weiteren Farblinien, oder Farbflächen, appliziert Materialien wie kleine Papiermaché-Kugeln (z. B. in Blau, Gelb und Rot), weiß bemalte Papierstücke, Textilien wie beispielsweise jenes blaue Stück eines

---

8 „Allegorische Zeichen". Auf meine Frage nach den Titeln, bezeichnete er alle Bilder als „signes allégoriques". Das hängt sicher auch damit zusammen, daß ich nur Werke aus seiner neuesten Kreationsperiode (1996 und 1997) sehen konnte.

9 Siehe die Abbildungen.

Wickelstoffes der Baule („signes allégoriques" 1997,[10] links oben). In den zwei Bildern, deren Grundton durch Erdrot gebildet ist, ist bei dem einen am unteren Ende des hochgestellten Rechtecks ein Ring („signes allégoriques" 1997) durch eine mit der Leinwand gebildete Schlinge befestigt, bei dem anderen in der Mitte am unteren Rand zwei Ringe und zwei dünne Holzstäbchen[11] (s. „signes allégoriques" 1996).

Bildträger der Tafeln[12] – „Bidonville" betitelt (1997)[13] – ist Holz. Dieses bildet keine einheitlich glatte Fläche. Es handelt sich um aneinandergeleimte und -genagelte Bretter, die auch unterschiedlich lang sein können. Die Bildstruktur wird durch zusammengefügte Formen erzielt, wobei Koudougnon Holzstücke, Blechteile, abgesägte Eisenstangen und Karton aufgreift. Farblich spielt er entweder mit den den Materialien eigenen Farben, beziehungsweise übermalt er die Struktur der Bildoberfläche. Bei der einen der beiden Tafeln malt er auf diese Farbformen sodann geometrische Muster („Bidonville" 1997).

„Mit diesen Kompositionen mit den Brettern und den Holzstücken hatte ich eine Ausstellung im ‚Centre Culturel Français'. Es war die erste Ausstellung mit Holzstücken, ohne Keilrahmen dahinter, ohne quadratische oder rechteckige Halterung. Danach gab es Tiébéna, der in dieser Richtung weiterarbeitete" (Koudougnon 30/07/97).

Trotz der Vielfalt der Materialien, die Théodore Koudougnon verwendet, können in seinen Werken kompositorische Gemeinsamkeiten gefunden werden. Da ist einerseits die grobe Textur anzuführen, in dem einen Fall durch die Dichte des Materials und die Craqueluren gegeben, im anderen durch die grob geformten Stücke. Wenn er in dem einen Fall die Oberfläche einritzt und andere Materialien appliziert, erreicht er bei den Tafeln eine ähnliche Wirkung durch die Überschichtung von Materialstücken.

Koudougnons Werke sind nicht figurativ, selbst in „signes allégoriques" (1997)[14], wo die dicke schwarze Linie eine sitzende Figur darstellt, deren Kopf aus einem blauen Stück Wickelstoff besteht, kann nicht von einer figurativen Darstellung gesprochen werden. Mehr noch, seine graphischen Zeichen sind nicht gleichmäßig geformt. Sie haben etwas von einem gewaltsamen, spontanen Einwirken. Ein rohes technisches Bearbeiten vermitteln ebenso die ungleichmäßigen Teile seiner Tafeln. In den Anfängen der *Vohou Vohou* Gruppe waren das tatsächlich wesentliche Aspekte der Kritik in Côte d'Ivoire an diesen Künstlern.

„Mit dem Ausdruck *Vohou* hatte sich eine Person über uns lustig gemacht. Da kann man nichts machen, wir haben das einbezogen. Es gab aber eine bestimmte Gruppe, die uns besonders attackierte. Nicht nur die Journalisten attackierten uns wegen des Konzepts, das wir vertraten … Als man den *Vohou* angriff, gab es einige (Künstlerkollegen, Anm. des

10 Im Interview als „Étude créant le monde" bezeichnet.
11 Die Holzstäbchen dienten zur Körperverzierung.
12 Französisch „panneau".
13 „Elendsviertel".
14 Auch „Étude créant le monde".

Vfs.). Einige wie X[15] sagten, all jene, die *Vohou* machen, malen so, weil sie ungeschickt, weil sie (technisch, Anm. des Vfs.) nicht versiert sind! Deswegen sind sie in diese Kunstform geflüchtet! Damit sie nicht figurativ arbeiten müssen!" (Koudougnon 30/07/97)

Man könnte natürlich einwenden, daß Koudougnon und seine Mitstreiter[16] sehr wohl durch eine westlich strukturierte akademische Ausbildung gegangen waren. Schließlich hatten sie auch ihre Abschlußdiplome in Frankreich abgelegt.[17] Wichtiger und interessanter ist jedoch die Frage, warum Koudougnon seine Technik wählte, woher er die Inspiration für seine Zeichen holt. Die Tafeln („bidonville" 1997) werden vom Kompositorischen her durch die Beziehung, die der Künstler zu den Elendsvierteln setzt, verständlich. Es sind die von den gesellschaftlich besser situierten Schichten verbrauchten Materialien, die stetig weiter verrotten. In Anlehnung daran fügt er seine Materialien zusammen, wobei die farbliche Abstimmung sich auch auf die visuelle Erfahrung bezieht, die man beim Anblick solcher Siedlungen und Unterschlüpfe erlebt.

Es gibt in diesen Tafeln eine weitere Dimension, indem das Material vor allem als farbliches Element dient. Das Kastanienbraun des Blechs und das Blau, die vor allem in der einen Tafel dominieren, stellen damit einen weiteren Bezugspunkt her. Die bräunlichen Töne beziehen sich auf die traditionellen Kunstobjekte. Blau steht in Beziehung zu jenem Farbstoff, der für die Wickelstoffe der Baule charakteristisch ist. Insbesondere die graphischen Zeichen auf der einen Tafel verweisen darauf, daß die Werke „bidonville" (1997) eine den Elendsvierteln inhärente, zusätzliche Ebene beinhalten, die vor allem in seinen Bildern „Signes allégoriques" (1996/97) zum Ausdruck kommen. Die Menschen, die in den Elendsvierteln leben, sind Migranten aus den Dörfern. Abgesehen von den vielfältigen kleinen Tätigkeiten, womit sie ihr Überleben in den Städten zu gewährleisten trachten, versuchen sie in den Bidonvilles gemäß ihrer dörflichen Lebensweise zu leben. Die Elendsviertel sind jedoch Sammelorte aller Marginalisierten, die den Traum des Erfolges in der Stadt nicht verwirklichen konnten. Sie entsprechen nicht den dörflichen Einheiten, aus denen sie abgewandert sind. Insofern sind die Bezugspunkte nicht spezifisch auf die eine oder andere Gesellschaft von Côte d'Ivoire, sondern ganz allgemein.

Koudougnon erwähnt einen weiteren Aspekt für die Auswahl seiner graphischen Zeichen, den Mangel einer skulpturalen Tradition. Dieses Fehlen wird zur Begründung der Notwendigkeit, sich auf Gesellschaften zu beziehen, die eine reiche Tradition in der Schnitzkunst haben. Mit dem Prozeß des Aufgreifens graphischer Zeichen bestimmt Théo-

15 Der konkrete Name ist im Interview aufgezeichnet, seine Nennung könnte jedoch zu etwaigen Konflikten führen.

16 Jene, die hauptsächlich gekämpft hatten, waren außer Koudougnon noch Youssouf Bath, Kra N'Guessan und Yacouba Touré.

17 In Valence für die fünf Jahre an der Kunsthochschule in Abidjan. Das war die Bedingung, damit sie anschließend ein staatliches Stipendium für die École des Beaux Arts in Paris erhalten konnten.

dore Koudougnon die Beziehung zu Tradition. Zum einen ist sie nicht gegeben und bedingt die Auseinandersetzung mit anderen Traditionen. Dieses Verhältnis wird aber durch eine kulturelle Erfahrung determiniert, die der Künstler in seiner Bete-Gesellschaft erfahren hatte, Körperbemalungen, -Tatauierungen und Skarifizierungen. Denn es ist nicht die Form, die ihn an den Statuetten und Masken interessiert. Diese allegorischen Zeichen sucht er bei seinen Besuchen in den Museen[18] an den Objekten.

Koudougnon kann auch nicht die Bedeutung der jeweiligen Zeichen erklären, obschon er beispielsweise anmerkt, er kenne sich bei der Geheimgesellschaft der Senufo aus. „Um über die Geschichte der Senufo zu sprechen: Ich bin zu den Senufo gereist und ich kenne mich mit der Geheimgesellschaft der Senufo aus. Würde ich mich nicht auskennen, es wäre sinnlos, den Leuten irgend etwas über die Senufo-Gesellschaft zu erzählen!" (Koudougnon 30/07/97). Tatsächlich besteht sein Aufgreifen von Zeichen in einem anderen Gedanken. Es kommt ihm auf den Geist, die Erfahrung an, die mit einem Zeichen verbunden ist, wie er diesen in seine Bilder integrieren kann. Das Zeichen fungiert insofern als Mittel zur Durchdringung mit seiner Gesellschaft.

Die Tradition wird durch einen weiteren Aspekt seiner Darstellungsmittel thematisiert. Koudougnon arbeitet bewußt mit der Beeinflussung durch die Witterung, um Zeitlichkeit in seinen Werken erfahrbar zu machen.

„Es (das Blech, Anm. des Vfs.) rostet weiter! Ich habe Patina auf den Arbeiten, die weiterarbeitet ... Manchmal gefällt es mir sogar, das Kunstwerk wie einen zufälligen Fund der Natur zu erleben! Ich will das Werk ein bißchen altern sehen. Das ist ein Teil meiner Ambitionen! Das ist ein Teil von mir! Nun, wenn Du willst, daß die Werke den Aspekt alternder Patina vermitteln, das Resultat ist hier gegeben!" (Koudougnon 30/07/97)

Die Frage des Alterns durch die Witterung ist natürlich eine Frage der Erhaltung und der Wertbeständigkeit des Werkes.[19] Théodore Koudougnon nützt gerade den Alterungsprozeß für den Ausdruck des Werkes. „Es ist Angelegenheit der Künstler, die darüber nachzudenken und zu akzeptieren haben, daß sich nach einem Monat, nach zwei Monaten, ein Teil der Arbeit ablöst. Das kann auch ein Bestreben um Kreativität sein" (Koudougnon 30/07/97). Wie sehr die Veränderung durch Witterung Teil der künstlerischen Reflexion ist, zeigt sich darin, daß Koudougnon von verschiedener Patina in seinen Arbeiten spricht. Bestimmt hängt das mit den unterschiedlichen Materialien zusammen. Aber genauso wie er verschiedene Zeichen in einem Bild komponiert, wird die verschiedene Patina zu wesentlichen Aspekten der Erfahrung des Lebens.

---

18 Das „Musée National" in Abidjan verfügt über eine hervorragende Sammlung traditioneller Kunst der verschiedenen Gesellschaften der Côte d'Ivoire.

19 Eine Kritik an den frühen Arbeiten der *Vohou-Vohou*-Künstler war, daß Teile leicht abfallen würden. Die Beständigkeit spielt heute für die Käufer in Côte d'Ivoire eine wesentliche Rolle. Mitunter wird an der Oberfläche leicht mit den Fingern gerieben, um sich davon zu vergewissern, wie ich selbst beobachten konnte.

„Und wenn ich mit Materialien denke, die nur zehn oder drei Tage dauerten, und die Wahrheit in diesem Material wäre und in der Konzeption mit diesem Material, daß nur fünf Minuten dauern könnte, ich glaube, ich würde es vorziehen, fünf Minuten Dauer des Materials zu nehmen, um diese Sache zu durchdenken. Wenn sie ordentlich durchdacht ist!" (Koudougnon 30/07/97)

Zeit und Interaktion

Théodore Koudougnon konnte zeichnen, aber Kunst wurde ihm erst an der Kunsthochschule eröffnet, das Malen auf Leinwandgrund, das Aufziehen auf einen Keilrahmen. Irgendwo sieht er einen anhaltenden Einfluß der Schule, „um zunächst die traditionelle Kunst von der modernen Malerei zu unterscheiden" (Koudougnon 30/07/97). Aber die Schule stellte auch ein Problem dar, denn sie war eine westliche Schule.

Die Kritik an der Ausbildung betrifft nicht allein den Umstand, daß die Schule eine westliche war. Vielmehr spricht er das Problem des künstlerisch-kreativen Prozesses an. Indem die Studenten Repliken abendländischer Kunstwerke kopieren mußten, erfuhren sie zwar eine künstlerische „Initiation", aber im Grunde keine kulturelle „Initiation" (Koudougnon 30/07/97). Sie bekamen eine Fertigkeit vermittelt, aber nicht die notwendigen Erkenntnisformen. Somit verstanden sie nicht, was der Akt des Malens bedeutete, um die Reflexion darüber als Teil des künstlerischen Prozesses zu verstehen. Das findet beispielsweise Jacques Soulillou, früherer Direktor eines Centre Culturel Français in Westafrika, wesentlich, um vom „zeitgenössischen Künstler" zu sprechen. Denn Kunsthochschulen setzen die Studierenden einer doppelten Bildungsstrategie aus. Zum einen geht es um das Verstehen der großen Lösungen, aufgrund welcher Probleme und Fragestellungen Künstler Themen aufgegriffen und wie sie diese dargestellt hatten. Zum anderen sollten sie Künstler zu ihren eigenständigen Beiträgen führen. Sie sollten sich folglich von diesen Lösungen befreien, um neue Möglichkeiten zu ergünden (Soulillou 1996).[20]

Den Ansatz zu solchen Erkundungen hatte Serge Hénelon gesetzt. Das „Brechen" dessen, was ihnen unterrichtet wurde, bestand darin, die Suche nach neuen Möglichkeiten ins Zentrum der Überlegungen zu rücken, die weder ein Kopieren westlicher noch traditioneller afrikanischer Kunst sein konnte. Wenn Koudougnon über seine Gedanken und seine Auseinandersetzungen spricht, fallen immer wieder Worte wie Sorge, Leiden, Krankheit, Bedrohung, Kampf oder Sezieren.

„Was es zu verstehen gilt, einige haben es bereits erwähnt, der Diskurs kann die Handlung nicht erklären. Grundsätzlich die Handlung! ... Ich behaupte, tatsächlich haben wir

20 Soulillou versucht allerdings den Unterschied zwischen Künstlern, die Kunsthochschulen besucht hatten, und Autodidakten in Afrika zu begründen (Soulillou 1996).

uns hier gebeugt. In diesem Atelier versuche ich das Mögliche zu tun. Aber was ich kann, mag nicht allen gefallen, ein jeder wird seinen Diskurs über meine Arbeit führen! Folglich kann mein Diskurs nicht darüber, was ich mache, handeln. Irgendwo kann ich nur aussprechen, was mich zu dem getrieben hat, was ich mache. D. h., daß man mein Werk nur in Verbindung mit meinen Inspirationsquellen bewerten kann, aber ich selbst bewerte es nicht! Ich bewerte es nicht, denn durch meine Arbeit versuche ich, etwas zu realisieren, das sein Ziel nicht erreicht hat! Denn kein Werk kann das Endgültige erreichen!" (Koudougnon 30/07/97)

Zwei zusammengehörende Aspekte der Wahrnehmung und des Malaktes des Künstlers werden in den Vordergrund gerückt, die für ihn auch Bedingung für die Wahrnehmung des Betrachters sein müßten. Einerseits die formale Frage, wie gemalt werden soll, andererseits die Thematisierung im Werk. Beide verweisen auf das grundlegende Anliegen Koudougnons. Ein jedes Kunstwerk ist in dieser Hinsicht eine Antwort darauf. Jede Arbeit ist eine Handlung, mit der sich der Künstler neu erfährt, mit der die Reflexion des Künstlers neu gestellt wird. „Kunst ist wie das menschliche Wesen, das sich jeden Tag aufs neue entdeckt. Der Mensch kennt sich nicht, er erfährt sich durch seine Handlungen" (Koudougnon 30/07/97).

In dieser Konzeption von Kunst fordert der Künstler nicht nur die enge Beziehung zwischen Kunst und Alltag ein, sondern bezieht auf spezifische Weise den Betrachter mit ein. Der Diskurs des Künstlers, seine Entäußerung im Werk, und jener des Betrachters, seine Einschätzung desselben, beruhen auf deren unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen. Für beide sind verschiedene Einschätzungen von Handlungen gegeben. Um die Beziehung zwischen beiden Diskursen zu etablieren und deren Form zu bestimmen, setzt Koudougnon die Auseinandersetzung mit seinen Inspirationsquellen, mit seinen gesellschaftlichen Gegebenheiten und den künstlerischen Möglichkeiten, die sich im Spannungsfeld zwischen westlicher und afrikanischer Kunst ergeben.[21]

„Alle menschlichen Wesen können miteinander kommunizieren. Sie können einander die Stimme der Kommunikation verleihen, wenn Du heute in eine Gesellschaft der westlichen Zentralregion der Côte d'Ivoire kommst. Obgleich man sagt, daß das Stück Holz, das im Wasser ist, niemals zu einem Kaiman werden kann, wirst Du dennoch immer etwas vom spirituellen Inhalt dieser Gesellschaft erfassen können, denn Du hast dort gelebt und weil der Geist, d. h., Dein Denken, für jede Erfahrung zugänglich ist. Es kommt der Moment, da Du Dich in Deiner Erfahrung (Sinnlichkeit), in Deiner Kultur, ein bißchen mehr Bete fühlen wirst, denn Du hast in dieser Region gelebt, Du hast die Dinge erfahren, Du hast angefangen zu verstehen" (Koudougnon 30/07/97).

21 Damit formuliert er eine Kritik an den Exklusionsdiskursen westlicher Kunstexperten. Siehe das Kapitel „Globalisierung – Kunstwelten und Welt der Kunst".

Mit dem in der *sous-région* beliebten Sprichwort über das Holz und den Kaiman eröffnet Théodore Koudougnon zwei ihm wesentliche Kategorien, jene der Bewegung und der Interaktion. Diese beiden Begriffe behandelt er auf drei Ebenen – die Beziehung von Picasso (und den Kubisten) zur traditionellen afrikanischen Kunst, sein Eigenverständnis als Künstler sowie die Verbindung Künstler-Kunstwerk-Betrachter.

Die Frage der Beziehung zwischen Picasso und traditioneller afrikanischer Kunst ist für Koudougnon als einem nach westlichen Curricula ausgebildeten Künstler relevant. Was Picassos Rezeption tatsächlich bedeutet, als Künstler verfügt er über die Wahrnehmung, er verfügt über den Blick, um das Wesentliche der Kunst zu erfassen, wobei es sich jedoch nicht um ein sklavisches Kopieren handelte. „Da die Welt in Bewegung ist, gibt es Möglichkeiten, die uns zur Verfügung stehen. Wenn sich gewisse Vorgangsweisen eröffnen, weil man etwas durch diese Dinge erfaßt hat, so kann man darüber nachdenken, um in den Lösungen seiner Arbeit weiterzugehen" (Koudougnon 30/07/97).

Entgegen jenen, die afrikanischen Künstlern die enge Auseinandersetzung mit westlicher Moderne und Avantgarde vorwerfen, postuliert Koudougnon die Legitimität der Interaktion zwischen Künstlern und deren Werken unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit. Als ein von Menschen artikulierter Gedanke kann Form universell werden. Die von Künstlern entwickelten Lösungen können Anstöße für andere bilden, weiterzugehen. Für ihn ist das ein Teil des künstlerischen Prozesses – sofern es sich nicht um einfaches Kopieren handelt. Der ganze Sinn von Museums- und Ausstellungsbesuchen, der Teilnahme an Künstler-Workshops und der Bildung von Künstlergruppen beruht in dieser Intensivierung der Beziehung zwischen Künstlern. Das war auch einer der Beweggründe für die Bildung der Gruppe *Vohou Vohou.* Durch sie sollten die Künstler den Diskurs untereinander forcieren und einander zur kreativen Arbeit motivieren.

„Wäre die afrikanische Kunst nur durch und in sich selbst, dann wäre es sinnlos, daß wir die Entwurzelten, Bilder und Skulpturen kreierten" (Koudougnon 30/07/97). Wenn die verschiedenen Gesellschaften nicht abgeschlossen sind, die Welt in Bewegung ist, so gilt das auch für die Form. Koudougnon postuliert die Interaktion zwischen den Künstlern und setzt die Besonderheit des Künstlers in seiner Interaktion mit der Gesellschaft darin, daß er in ihrer Erfahrung besondere Fähigkeiten entwickelt hat, um sie zu „sezieren". Der Künstler ist jemand, der seine Wahrnehmung immer wieder justiert. Durch sein Selbstverständnis als Künstler wird diese unmittelbare Beziehung zwischen Kunst und Leben bestimmt. Er spricht vom „Leben im allgemeinen", indem es sowohl seine Beziehungen als Künstler zu jener allgemeinen Welt der Künstler umfaßt wie auch zum sozialen gelebten Ort. An diesem Aspekt ereilt ihn ein Problem, das für ihn und seine Kunst determinierend ist. Was ist dieser Bezug zum gesellschaftlichen Kontext?

„Wenn ich schließlich denke, daß das Kunstwerk die Materialisierung einer Vorstellung von sich ist, dessen, was wir gelebt haben, so sind es wir, die jungen Afrikaner, vor allem

die Künstler, die nicht behaupten können, sie stünden irgendwie tatsächlich mit einem Bein in der Tradition! Afrika hat seine Tradition durch die Moderne verloren!" (Koudougnon 30/07/97)

Die Unbestimmtheit der graphischen Zeichen, die verschiedenen Materialien, die Wirkung der Witterung auf seine Werke, sie alle stehen in diesem Kontext. Koudougnon spricht vom Verlust der „kulturellen Wurzeln", vom Künstler als „Entwurzeltem" und stellt mit seiner Kunst die Frage, wer er sei. In diesem Sinn werden seine Bilder und Tafeln zu Orten der Praxis, in denen durch Materialien und Formen verschiedene kulturelle Räume interagieren und durch das kreative Einsetzen der Patina sich in einer zeitlichen Einheit (im Kunstwerk) unterschiedliche Zeitlichkeiten artikulieren. Insofern bilden Bewegung und Interaktion wesentliche Elemente seiner Kunst. Wenn dieser Verlust, den er als unwiederbringbar bezeichnet, eine Bürde darstellt, ist er auch als Teil der menschlichen Fähigkeiten zu sehen, als Aspekt der Kraft, wodurch er seine Arbeit immer weiter fortführt.

Was schließlich die Beziehung Künstler, Kunstwerk und Betrachter betrifft, Théodore Koudougnon faßt diese sehr eng auf. Der Betrachter wird in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk zum Spiegel des Künstlers. Wieso – das ist die Frage – ist ein Betrachter oder gar Käufer motiviert, sich mit einer bestimmten Malerei eher auseinanderzusetzen als mit einer anderen.

„Was hat Dich motiviert, Deine Forschungen auf diese Art von Kunst zu lenken? Künstler stellen sich die gleiche Frage! Da siehst Du die Abbildung einer Arbeit von Kassi, einer Person, die naive Kunst macht. Und warum sollte ich, Koudougnon, nicht auch solche Bilder malen? ... Früher habe ich gezeichnet, ich war froh, denn ich hatte versucht, das Gesicht von dieser oder jener Person genau wiederzugeben. Und zu einem Zeitpunkt meines Daseins als Maler orientiere ich mich auf solche Sachen, die ich selbst nicht decodieren konnte. Aber sie orientieren mich und ich fühle mich wohl! Also, warum diese Orientierung, warum diese Art von Reflexion? Auf etwas, das nicht decodierbar ist!" (Koudougnon 30/07/97)

Tatsächlich wird der Betrachter in das Bild miteinbezogen. Der Akt der Wahrnehmung, die eingehende Beschäftigung mit dem Kunstwerk macht den Betrachter zu einem Handelnden. Denn das, was dieser Auseinandersetzung zugrunde liegt, ist zumindest eine ähnliche Fragestellung, die der Betrachter mit dem Künstler teilt. Allerdings thematisiert und problematisiert Koudougnon diese Beziehung. „Wir sind krank wegen unserer Ideen, wir sind krank wegen unserer Sorgen, wir sind krank wegen unserer Möglichkeiten. Wir tun, was wir können. Und da gibt es welche, die schauen uns an, und wie ein Arzt sagen sie, wir würden an einer bestimmten Krankheit leiden" (Koudougnon 30/07/97). Der Künstler wird zum Patienten, das Kunstwerk zur Medizin und der Betrachter zum Heiler. Bewußt kehrt Koudougnon die Situation um, und macht mit diesem Gleichnis den Betrachter zur bestimmenden Person über das Kunstwerk und den künstlerischen Akt.

Es geht um die Qualität der Interaktion zwischen Künstler und Betrachter ebenso wie um jene der Wahrnehmung des Kunstwerks durch den Betrachter. In einem Fall impliziert sie eine Bereicherung, sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter. Im anderen entspricht sie einer Entmündigung des Künstlers. Im ersteren Fall ist die Grundlage des gemeinsamen Diskurses die Wahrnehmung des Kunstwerks und der Problemstellung des Künstlers, während im zweiten die Betrachtung auf einer formalen Oberflächlichkeit beruht und die besondere gesellschaftliche Situation der Entwurzelung des Künstlers, die Koudougnon deutlich artikuliert, nicht erfaßt wird. Es geht nicht um etwaige Unterschiede des Diskurses. Es gilt zu erfassen, daß diese Kunst keine Kopie westlicher Strömungen ist. Es geht auch darum, zu begreifen und zu akzeptieren, daß es Künstler in Afrika gibt, die nicht im Sinne traditioneller Kunst arbeiten und dennoch einen wichtigen Beitrag zum „Weltkulturerbe" (Koudougnon 30/07/97) leisten. Und schließlich geht es in der Interaktion darum, sich seiner eigenen Stellung bewußt zu sein.

„Ob du schwarz oder weiß bist, du hast ein Denken, das dir erlaubt, dich an alles anzupassen, wodurch du alles verstehen kannst. Wenn du die Struktur einer Umwelt hast, wenn du die Sinnlichkeit einer Umwelt hast, wo auch immer du dich später aufhalten wirst, wie man sagt, das Stück Holz kann nicht zum Kaiman oder Krokodil werden. Mit dieser Sinnlichkeit bleibst du immer das menschliche Wesen, das du warst" (Koudougnon 30/07/97).

Se resourcer[22]

In seiner Situation als Entwurzelter erwähnt Koudougnon des öfteren den Begriff des „Universellen". Formale Lösungen wären insofern universell, als sie menschlichen Gedanken entsprängen und daher ein Allgemeingut für alle Künstler in ihrem Streben darstellten. Darauf könnten sie ihre Reflexion aufbauen. Er spricht des weiteren von „universell" im Zusammenhang mit spezifischen Beiträgen, die hierzu zu leisten sind. Er spricht von seinem Weg, „um an der universellen Kultur von morgen teilzuhaben" (Koudougnon 30/07/97), vom „Markt des Universellen", auf dem man mit seinen Inhalten auftritt, vom „universellen Museum" und vom „Weltkulturerbe."

Es entspricht seiner Intention, durch die graphischen Zeichen den „religiösen Geist" in seinen Werken erfahrbar zu machen. „Man muß dieses afrikanische Milieu leben, um die religiösen Gefühle, die rituellen Empfindungen daraus zu nehmen, damit man gestalten kann" (Koudougnon 30/07/97). Dazu bedarf es nicht bloß der Kenntnisse der Religionen und besonderer Rituale. Man muß es in den Dörfern erlebt haben. Erst dann wird

22 „Sich wieder verwurzeln".

der ganze Kontext erlebbar, die Ambiance, die Gerüche, die in der Luft liegen, der Staub, die Menschen, ihre Behausungen, die Schafe und Ziegen etc. „Man muß sich wieder verwurzeln. Man muß in die Dörfer gehen, um ein bißchen die Ambiance des Dorfes zu leben, um zu wissen, was ein Dorf ist" (Koudougnon 30/07/97).

Zweimal hat Koudougnon das Gleichnis zwischen Holz und Kaiman angeführt, einmal, um auf die Möglichkeit des Erfahrens hinzuweisen, das andere Mal, um darauf zu verweisen, daß man mit seiner Sinnlichkeit immer der bleibt, der man war. Das Milieu des Dorfes zu erleben, entspricht der Sehnsucht nach der kulturellen Verwurzelung, um daraus seine Inspirationsquelle zu schöpfen. „Im Grunde ist die Sorge aller afrikanischen Künstler heute das Wiedereintauchen in die afrikanische Kultur und der Versuch, einige Elemente für sich zu finden. Diese Elemente können für uns die kulturelle Sprache darstellen, um tatsächlich in den plastischen Künsten zu kommunizieren" (Koudougnon 30/07/97). Für Koudougnon besteht das Durchdringen mit der eigenen Gesellschaft, dieses Erleben der Ambiance des Dorfes, in der Erfahrung dessen, was Tradition ist. Aber er lebt in Abidjan, er erfuhr eine westliche Kunstausbildung und wurde als Künstler nicht in die traditionellen Künste initiiert. Vor diesem zwiespältigen Hintergrund muß sein Konzept des „Wieder-Verwurzelns" gesehen werden und daraus entspringt auch sein Verständnis des *Vohou*.[23]

„Der *Vohou*, ganz allgemein, das sind alle, die wie wir einer Kultur angehörten, die wir heute nicht mehr kennen. Wir versuchen auf sie zuzugehen, um das zu brechen, was man uns unterrichtet hatte. Wenn ich also die Künstler sehe, die von dieser Motivation geleitet sind und die Sorge haben, der Kultur ihrer Ahnen entgegenzutreten, um schaffen zu können, die Sorge, sich mit dem Boden der Herkunft zu verbinden, welches Material sie auch gebrauchen, welche Formen oder Farben, dann sage ich, ich habe Spuren im *Vohou*" (Koudougnon 30/07/97).

Die Problematik wird als Gegensatz formuliert. Einerseits bestand die Ausbildung darin, formale Möglichkeiten kennenzulernen, die nicht aus der eigenen afrikanischen Kultur entwickelt wurden. Andererseits postuliert Koudougnon die Notwendigkeit, sich nicht nur mit der von ihm gelebten Gegenwart auseinanderzusetzen. Als Inspirationsquelle wird die Tradition, die Kultur der Ahnen bestimmt. Gibt es diesen Ort, der als Inspirationsquelle dienen könnte, wodurch diese „Wieder-Verwurzelung" möglich würde? Und wie wäre dann ihre Stellung in seiner Kunst?

In dieser Hinsicht bezeichnet er heute die Afrikaner im allgemeinen als „Hybride" (Koudougnon 30/07/97). Als hybrid bezeichnet Koudougnon den Umstand, daß sie eine Mischung alles dessen sind, was sie gelebt haben, in ihrem Dasein erfahren, ohne diese Mi-

23 Es gibt durchaus Künstler in Côte d'Ivoire, die eine ähnliche Vorgangsweise haben, wie jene, die er beschreibt, die sich aber dennoch nicht als *Vohou*-Künstler definieren lassen würden.

schung in der Tradition zu begründen oder vielleicht begründen zu können.[24] Denn in die Dörfer zu gehen, in ihnen zu erfahren, was ein afrikanisches Dorf ist, scheint durchaus möglich.

„In meiner Kindheit – ich glaube ich war damals elf oder zwölf Jahre alt – hatte ich ein interessantes Erlebnis. In Gagnoa gab es einen öffentlichen Platz, wo die traditionellen Tänzer sich versammelten und tanzten. Die Bewohner kamen, um ihnen zuzuschauen. Es war eine rein afrikanische Ambiance! Diese Ambiance gibt es heute nicht mehr! Es gibt keinen solchen öffentlichen Platz mehr … Gagnoa ist ein Zentrum, das für seine Tänze und für seine Lieder berühmt ist. Alle Sänger sind heute verschwunden! Die Tanzschritte verschwinden! Die Sänger verschwinden! Niemand glaubt mehr daran. Sie haben nicht mehr die Möglichkeit, sich zu ernähren, ihre Kunst fortzuführen, an anderen Orten zu spielen. Niemand glaubt mehr daran!" (Koudougnon 30/07/97)

Das ist es, was Théodore Koudougnon mit dem Verlust der Tradition aufgrund der Moderne (d. h. seit der Kolonialherrschaft) meint. Das Erfahren der Tradition durch das Leben in den Dörfern entspricht nicht mehr dem, was als „Kultur der Ahnen" zu bezeichnen wäre. In den Dörfern verschwinden kulturelle Ausdrucksformen, die Menschen geben sie auf und greifen Elemente auf, die von außen einwirken. Viele haben zudem ihre Dörfer verlassen und leben heute in den Bidonvilles der Städte. Diese Tradition wird zu einem mythischen Ort, wie Tanella Boni anmerkt (Boni 04/08/97). Die „Kultur der Ahnen" entspricht dem Imaginären des Dorfes mit der „rein afrikanischen" Ambiance.

„Se resourcer" kann im Sinne Koudougnons nur eine Annäherung, eine Bewegung zu diesem mythischen Ort darstellen, eine bestimmte Form der Auseinandersetzung mit dem, was heute davon erfahren werden kann. Als Künstler begründet er sie auf der sinnlichen Wahrnehmung, indem er die ihm wichtig erscheinenden graphischen Zeichen auswählt. Die Wahrnehmung durch den Betrachter wird durch die besondere Form der Reflexion des Künstlers gelenkt. Er kann nicht die volle Bedeutung der Zeichen in den jeweiligen kulturellen Kontexten verstehen, insofern wählt er sie aus den unterschiedlichsten regionalen Gesellschaften. Um die Thematisierung dieser Unfähigkeit des umfassenden Durchdringens weiterzuführen, nimmt er einen weiteren Eingriff vor, wodurch er sich auch als zeitgenössischer Maler positioniert. Er verändert diese Zeichen, er kreiert sie in seinen Werken neu, denn es kommt nicht mehr darauf an, ein jedes spezifisch bestimmen („decodieren") zu können. Er will die Wahrnehmung des Betrachters auf den Prozeß des Wieder-Verwurzelns lenken, auf dieses Bestreben, auf die Bedeutung desselben angesichts eines „hybriden", entwurzelten gesellschaftlichen Daseins.

24 Der Künstler Moustapha Dimé aus Sénégal lehnte eine solche Einstellung für sich ab: „I am not between two worlds; I am not a hybrid – I am Moustapha Dimé and I represent only me" (Zitat M. Dimé nach MacClancy 1997: 15). Er lebte in St. Louis in Sénégal und ist 1998 verstorben.

Vor diesem Hintergrund ist die Bedeutung der Alterung in seinen Arbeiten zu sehen. Koudougnon hebt sie als kreatives Element hervor und versteht sie als Teil von sich selbst. Indem es ihm um Zeit, Bewegung und Interaktion geht, *se resourcer,* kann diese Alterung nicht als Qualität der „Kultur der Ahnen" wirken. Die Alterung hingegen ist ein Teil von ihm selbst, als sie ein Spiegel dieser gesellschaftlichen Prozesse ist. Die verschiedene Patina konstituiert unterschiedliche Zeitlichkeiten der Veränderung gegenüber der Einheit, der gesellschaftlichen Gegenwart (das Kunstwerk in seiner Gesamterscheinung). Die Patina bildet daher einen Teil der Erfahrung der sich wandelnden Traditionen der Gesellschaften, sei es jene der Bete, der Senufo, Baule etc.

Schließlich muß das, was Koudougnon unter *„se resourcer"* versteht, in einem Zusammenhang mit dem Begriff des „Brauens", *„brassage",* gesehen werden. Sosehr für den Künstler die Annäherung an die verlorenen kulturellen Wurzeln ein Anliegen ist, ebenso sehr besteht er auf einer „universellen" Dimension seiner Kunst. Spätestens seit der westlichen Rezeption traditioneller afrikanischer Kunst im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts kann das Postulat einer in sich geschlossenen Kunstentwicklung, die Forderung nach einer eigenen „authentischen" afrikanischen Kunstentwicklung nicht mehr in dieser Form aufrecht erhalten werden. Die Kunst zeitgenössischer afrikanischer Künstler darf nicht als charakteristisch für ein Land oder eine Lokalgesellschaft angesehen werden. Das Kunstwerk eines Koudougnon ist vielmehr Ausdruck seiner eigenen Wahrnehmung und Sensibilität, seiner Individualität. Mehr noch, als Künstler und gesellschaftlich Handelnder, der in einer Durchmischung (oder Durchreibung) von Kulturen lebt, ergibt die Forderung nach einer in sich abgegrenzten afrikanischen Kunst überhaupt keinen Sinn. Heute kann man nicht mehr von in sich abgeschlossenen gesellschaftlichen und kulturellen Einheiten sprechen. „Man kann doch ernsthafterweise wirklich nicht behaupten, daß diese Kulturen nicht miteinander durchmischt sind" (Koudougnon 30/07/97). Die Frage, die sich vielmehr stellt, ist die, wie man als entwurzelter Künstler ein eigenständiges Werk produzieren kann, um seinen Beitrag zum „Ort der universellen Kultur" (Koudougnon 30/07/97) leisten zu können.

Die „lokale" Arbeit, von der Koudougnon spricht, besteht aus der Durchmischung dreier Komponenten, des Universellen (die westliche Bildung), des gesellschaftlich Gelebten (das Hybride) und der Tradition (die Wieder-Verwurzelung). Das eigenständige Kunstwerk ist die Entäußerung des *„brassage"* dieser Elemente. Hierher setzt er die Sensibilität als zentrale Kategorie, die den künstlerischen Akt bestimmt. Der Umgang mit der Kenntnis künstlerischer Lösungen, die erworbene Fähigkeit, Lösungsmöglichkeiten zu finden, die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität sowie die Beziehung zu Tradition als Inspirationsquelle, sie alle sind durch die spezifische Sensibilität des Künstlers determiniert.

Diese Sensibilität bewirkt, daß in dem von Koudougnon des öfteren zitierten Sprichwort das Stück Holz im Wasser eben nicht zum Kaiman oder Krokodil werden könne.

Denn sie entspricht dem Milieu des Künstlers als gesellschaftlich Handelndem und prägt das menschliche Wesen.[25] Insofern sind Koudougnons Kunstwerke klar lokalisiert. Damit lehnt er sich entschieden gegen einen rein universell aufgefaßten Begriff der Gegenwartskunst auf. Das Werk ist universell, als es sich auf alle Menschen unabhängig ihrer Herkunft bezieht. Indem der Künstler die Durchmischung vollzogen hat, ist es eigenständig. Diese Durchmischung beruht auf einer spezifischen, prägenden Sensibilität und einem kulturellen Ort als Inspirationsquelle.[26] So werden Zeitlichkeit und Interaktion, das Problem des *„se resourcer"* in Verbindung mit dem *„brassage"*, zu zentralen Dimensionen von Koudougnons Arbeiten.

---

25 Folglich auch den Betrachter.

26 Bei Koudougnon ist es Tradition mit ihrer ganzen, ihr inhärenten Problematik.

KRA N'GUESSAN

Kra N'Guessan besuchte von 1972 bis 1977 die Kunsthochschule[1] in Abidjan und von 1977 bis 1980 die École des Beaux Arts in Paris. Nach seiner Rückkehr nach Côte d'Ivoire lebte und unterrichtete er an Schulen in Dabou und Abidjan. Seit 1991 lebt er mit seiner Frau, einer Französin, und seinen drei Kindern[2] in Chevry-Cossigny in der Banlieue von Paris sowie in Abidjan[3]. Zwischen 1977 und 1980 studierte er auch *„arts plastiques"* an der Sorbonne und hat dieses Studium 1991 wiederaufgenommen. 1997 befand er sich im Doktoratsstudiengang.

Kra N'Guessan war Mitbegründer der Gruppe *Vohou Vohou.*

Gespräch[4]

Thomas F.: Verfaßt Du die Texte über Deine Arbeiten vor allem für die Journalisten in Côte d'Ivoire?

Kra[5]: Als ich unlängst eine Ausstellung in der Nähe vom Beaubourg hatte, habe ich meine Texte verteilt, ich habe sie der Presse zur Verfügung gestellt ... Zumeist schreibe ich nicht darüber, daß das Rot in einem Bild das bedeutet und das Grün dieses andere. Ich schreibe über meine Arbeit, indem ich meine Arbeit in Beziehung zur originären Kunst setze, zur Skulptur oder zu den Statuetten, was das früher einmal war, warum wir heute keine Statuetten machen. Meine Erkundungen sind auf solche Sachen gerichtet, vielleicht, um einen gewissen Raum zu belegen. Wir befinden uns bald im Jahr 2000, man muß die Menschen auf den Weg führen, die, die noch nie gekommen sind, darüber aufklären, was wirklich in Afrika los ist! Damit die Menschen keine allzu karikaturhafte Vision haben, warum wir keine Holzskulpturen machen, keine Fetische, warum wir anderes machen! Das hängt von unserer heutigen Kultur ab, wem wir begegnet sind. Wir haben eine gemischte Kultur, eine afrikanische Herkunfts-Kultur, die einer sehr starken Kultur, einer westlichen, begegnet ist. Diese beiden werden notwendigerweise die Entstehung einer an-

---

1 Heute INSAAC.

2 Zwei Söhne und eine jüngere Tochter.

3 Er hat dort ein Haus mit Atelier und kommt nach Abidjan, sooft es ihm möglich ist, mindestens ein bis zwei Monate pro Jahr. Während seiner Aufenthalte in Côte d'Ivoire verbringt er mindestens eine Woche bei seinen Eltern in Daoukro. Dorthin will er sich auch einmal zurückziehen.

4 Aus einem Interview am 26. Juli 1997 in Abidjan.

5 Kra N'Guessan signiert seine Werke mit „Kra".

deren ermöglichen. Wir stammen aus dieser Gegebenheit, dieser Eheschließung, die etwas ergeben wird, das weder typisch europäisch, noch typisch afrikanisch sein wird. Es wird etwas sein, das seine tiefen Wurzeln in Afrika haben wird, aber seine philosphischen Gedanken werden auf Europa gerichtet sein. Ein jeder hat das zu erfüllen, was er glaubt. Ich denke, der Afrikaner muß seine Situation des Jahres 2000 annehmen. Man darf sich nicht schämen, im Jahr 2000 Afrikaner zu sein, der in den großen westlichen, amerikanischen oder asiatischen Zivilisationen verloren ist. Man darf sich nicht schämen! Die Geschichte hat aus uns gemacht, was wir sind. Und wir haben ein Erbe, und das gilt es anzunehmen!

Thomas F.: Die Frage, die sich stellt, als Künstler hast Du sie sicher schon gehört, warum nicht von den Masken und Statuetten aus entwickeln, Formen, die in der Geschichte Afrikas sind, anstatt diese doppelte Bewegung vorzunehmen, auch zur europäischen Kunst hin, sich daran anzulehnen! Du sagtest, in Deinen Collagen beziehst Du Dich sehr auf Schwitters?

Kra: Das sagte ich vorher. Schwitters, in seiner Zeit, benutzte Métrotickets oder Kassazettel von Geschäften. Ich habe sie angewandt, ohne Schwitters zu kennen. Ich weiß nicht mehr, wann ich die ersten Bilder, die auf Papier aufgebaut sind, hier in Afrika gemacht habe. Ich kannte damals Schwitters gar nicht. Wenn ich an meine Sandcollagen denke, wußte ich nichts von Antoni Tàpies! Ich habe sie kreiert, ohne von Tàpies gehört zu haben. Ganz einfach weil zunächst im Sand die Erde ist. Sie ist am Ursprung vieler Dinge in Afrika! Erde ist eine Göttin, eine Divinität, sie hätte den Himmel zum Mann. Die Erde ist die weibliche Divinität, der Himmel, der ein Gott ist, wäre die männliche Divinität. Und beide gebaren die Menschen und alle Lebewesen auf Erden, die Hunde, die Katzen, die Bäume etc. Ich also, der ich Erde verwende, ich habe ein bißchen den Eindruck, mich in meiner eigenen Erde zu befinden, in meiner Herkunft, in meinen eigenen Glaubensvorstellungen.

Thomas F.: Sie ist aber immer anders.

Kra: Das ist es! Sie ist immer ein bißchen anders. Je nach dem Land, in dem man sich befindet! Ich kann eben deswegen keine Holzskulpturen schnitzen, weil nicht jeder in meinem Land solche Skulpturen machen darf! Irgend jemand darf hier nicht solche Skulpturen machen! Es ist eine sakrale Kunst! Man schnitzt nicht so einfach eine Skulptur, um sie zu verkaufen oder sie herzuzeigen. Man fertigt solche Skulpturen, um einer Person beizustehen, in bezug auf das Leid, das ihr folgt, das Unglück, das sie verfolgt! ... Damit aus der anderen Welt ihre Götter zu ihr kommen, ihre Schutzgöttin. Denn die Holzskulptur ist vor allem eine Schutzgöttin! Wir nennen sie den Menschen der

anderen Welt. Es ist ein Geist aus dieser anderen Welt, der uns folgt. Wenn er materialisiert ist und sich in einer Ecke des Hauses befindet, folgt er einem nicht mehr auf Schritt und Tritt. Aber er wacht über uns! Mein Vater hat eine solche Skulptur, meine Mutter auch![6] Ein Schnitzkünstler ist in einer Region vielleicht einzigartig! … Die Skulptur ist keine Populärkunst. Deshalb haben diese afrikanischen Künstler nicht die Vorstellung, eine Holzskulptur anzufertigen. Man müßte den Baum an einem bestimmten Tag fällen, auch entsprechend dem vom Divinator erkannten Leid. Je nach Situation gibt es spezielle Hölzer, ich kenne mich damit nicht aus! Ich habe ein Holz beschnitzt, das man hier kaufen kann, es ist von einem Zitronenbaum. Es ist ein Holz, das ich bei einem Tischler gefunden habe. Ich kenne nicht seine magischen Kräfte.

Thomas F.: Führst Du Rituale durch, wenn Du arbeitest?

Kra: Ich persönlich würde nicht behaupten, daß ich die Götter anrufe. Meine Arbeit führe ich mit Bescheidenheit aus. Ich beherrsche nicht die magischen Aspekte, ich beherrsche sie nicht. Wenn ich arbeite, dann denke ich jedoch an meine Gesellschaft, an die Gesellschaft, in der ich lebe. Bin ich in Frankreich, dann denke ich an Frankreich! Wenn ich in Côte d'Ivoire arbeite, dann denke ich ganz stark an Afrika! Dann denke ich an alle bebeutungsvollen Worte, welche die Erde verletzen, an alle großen Probleme der Welt! Meine Arbeit ist humanistisch. Ich male, um den Schmerz zu lindern, ebenso wie man die Skulpturen anfertigt, um Erleichterung zu erfahren. Also male ich Bilder und zeige sie, um über die Probleme der Welt zu reden. Der Mensch und sein Double, der Teufel![7] Um zu zeigen, daß der Mensch, der sich befreit, auch der Mensch ist, der zerstört. Das Wort wirkt befreiend, aber es kann uns auch zerstören … Denn die Menschen, der Mensch und sein Double, der Teufel – im Menschen ist immer das Gute und das Böse. Wir sind beisammen, wir plaudern, diskutieren und verbrüdern uns, aber sobald ich dir den Rücken zukehre, erzählen wir lauter Gemeinheiten voneinander … Der Mensch und sein Double, der Teufel, das ist der Grund, warum ich male, um zu befreien! Ich male, um Vorsicht zu rufen! Wenn einer nichts Böses über Thomas vor ihm sagen kann, wenn er den Rücken kehrt und geht, hat man es nicht mehr zu sagen. Das ist es! Meine Arbeiten haben einen tieferen Sinn in mir, aber er bleibt in mir persönlich, wenn die Betrachter ihn nicht sehen. Mich erleichtert es, das zu tun …

---

6 Die weiblichen Figurinen, die Partnerinnen der Männer in der Welt der Ahnen, heißen bei den Baule *blolo bla*, die männlichen Figurinen als Partner für die Frauen *blolo bian*.

7 Das ist auch der Titel eines Bildes „L'Homme et son double, le diable", 1996.

Thomas F.:	In dieser Situation als afrikanischer Künstler, war Dir die Kunsthochschule in Europa wichtig. Gab es einen Punkt, an dem Du alles, was Du gelernt hattest, hinter Dir gelassen hast, ich meine vom stilistischen Standpunkt aus?
Kra:	In Europa?
Thomas F.:	Ja, hattest Du das Gefühl, daß Dich die Stunden an den Beaux Arts in Paris zu sehr eingeschränkt hatten in Deiner …
Kra:	Meiner afrikanischen Auffassung? Nein, meine Stunden an den Beaux Arts in Paris, das war vor allem ein Mythos. Ich wußte nicht, was ich in Europa vorfinden würde. Ich kam das erste Mal nach Europa, ganz Europa war eine Faszination. Ich sah das Frankreich der großen Mythen. Wir, die wir da waren, wir kleinen Afrikaner der Côte d'Ivoire! Ganz allgemein gesprochen, in Afrika ist der Weiße, der kommt, ein Mythos für uns. Wir kannten nicht die Weißen, die da mit ihren Maschinen kommen, mit ihren Schiffen, den Autos, den Flugzeugen. Für mich war es das Land der Genies! Als ich nach Frankreich kam, vor allem nach Paris, hatte ich eine allgemeine Vision von Europa, von Frankreich, das für mich zuerst kam. Vieles an den Beaux Arts faszinierte mich, die großen Gebäude, diese Gebäude vom Anfang des Jahrhunderts! Mich faszinierte all das! Diese großen Amphitheater, in die man sich setzen und wo man malen konnte. Wir waren vorher an einer kleinen Kunsthochschule. Was den Unterricht betrifft, ich hätte sehr wohl auch selbst das lernen können, was ich dort machte. Aber ich mußte dennoch nach Frankreich gehen, um den Louvre zu besuchen, das Musée Picasso, das Musée de l'Homme, das Musée des Arts Africains et Océaniens. Dort halte ich heute Vorträge! Ich mußte ein Kunstwerk sehen, ich mußte nach Frankreich gehen, um reisen zu können, um nach Italien zu reisen, um die Museen in Venedig, Florenz und Rom zu besuchen.
Thomas F.:	Was hast Du in diesen Museen gesucht?
Kra:	Die Sachen, die ich in Kunstgeschichte auf Diapositiven gesehen hatte! Ich wollte sie in Wirklichkeit sehen! Wie sie wirklich sind. Diese Kunstwerke, die ich da sah, eines Alberti, Michelangelo … Man muß die Sixtinische Kapelle gesehen haben, um diesen großen Mythos zu verstehen! Was das bedeutet!

Das Material und die Technik

Kra N'Guessans erste Arbeiten wurden von der Presse als *„poubelles artistiques de Kra"*[8] bezeichnet. Auch er war Schüler von Serge Hénelon an der Kunsthochschule in Abidjan, der die Bedeutung des Materials neu stellte. „Könnt ihr nicht versuchen mit anderen Materia-

8 „Kras künstlerische Mistkübel".

lien (anstatt Ölfarbe, Anm.) zu arbeiten? Die Leute verstanden nicht, warum er ‚mit anderen Materialien' sagte" (N'Guessan 26/07/97). Gemessen daran, daß ihre Ausbildung bislang darin bestand, im wesentlichen Reproduktionen abendländischer Kunst herzustellen, verstanden die Kunststudenten die Dimension dieses Wechsels in bezug auf das Material nicht. Noch weniger waren sie sich bewußt, was diese Abkehr von der klassischen akademischen Malerei, von Porträt- und Landschaftsmalerei bedeutete. Sie machten etwas, das weder der lokalen Presse noch dem weiteren Publikum gefiel. Und sie selbst hatten nicht genügend Kenntnisse, um diesen neuen Stil situieren zu können.

„Wir hatten die Kunstgeschichte von der Renaissance bis zur Abstraktion gelernt. Wir haben ein bißchen über das Bauhaus gehört, wir haben einige dieser Bewegungen leicht gestreift. Aber wir sind nie tatsächlich in die Tiefe der europäischen Kunst gegangen, um die Details der Entwicklungen zu sehen. Wir kannten also ungefähr die großen Entwicklungen, von Picasso zu Kandinsky, die Künstler der geometrischen Abstraktion im Vorbeigehen. Wir hatten nicht die Möglichkeit, vielleicht nicht die materielle, um alle Details zu erfahren. Diese sehr schematische Kenntnis der Kunstgeschichte bewirkte, daß wir als Künstler sehr naiv waren. Wir dachten manchmal, etwas zu kreieren, das in Wirklichkeit bereits existierte, und das seit langem!" (N'Guessan 26/07/97)

N'Guessan arbeitet mit Sand, Papier, Karton, Zeitungsteilen, Kassabelegen, Gepäcksaufgabescheinen, Stoffstücken, Jutesäcken, Holz, Sägemehl, Fensterkitt, Glasstücken, Acrylfarbe und Leim. In seinen Bildern und Objekten (er nennt diese „*peintures-volumes*",[9] s. „objet de culte"[10], 1976) kombiniert er zumeist mehrere dieser Materialien. Manchmal geht es ihm auch darum, mit der Technik zu spielen, Farbmischungen in den Arbeiten umzusetzen. „Im Laufe der Zeit gibt es Momente, da möchte ich die Ideen, meine inneren Gefühlszustände, durch Technik entfalten" (N'Guessan 26/07/97).

Aber die wesentlichen Aspekte seiner Malerei bilden Collage und geometrische Abstraktion. Heute erwähnt er im Zusammenhang mit seiner Arbeit Schwitters (für die Papiercollagen) und Tàpies (für die Sandcollagen). Als er in Côte d'Ivoire mit diesen Materialien und Techniken zu experimentieren anfing, kannte er weder den einen noch den anderen. Auf Schwitters stieß er erst während seines Aufenthaltes in Europa und Tàpies hatte er mit seinen Kollegen 1975 anhand eines Kataloges kennengelernt.

„Als wir zum ersten Mal einen Katalog von Tàpies in die Hand bekamen, Hénelon hatte ihn 1975 mitgebracht, gab es einen im Atelier, der aufschrie: ‚Schaut her, die malen so wie wir! Der Typ macht dasselbe, was wir tun!' Wir wußten nicht, daß es ihn gab. Sehen sie, wir hätten sagen können, wir machen dasselbe wie er. Aber nein! Er ist es, er machte es so wie wir!" (N'Guessan 26/07/97)

---

9 „Volumen-Malerei".

10 „Kultobjekt".

Eigentlich geht es weder um Schwitters noch um Tàpies. Der Impuls ist als Abkehr vom alten Akademismus zu sehen. N'Guessan verweist auf Schwitters und Tàpies, um, wenn er den bewußten Akt der Anwendung ähnlicher Techniken und Materialien betont, der möglichen Kritik, es handle sich bloß um ein spätes Wiederaufgreifen früher westlicher Avantgarde, entgegenzuwirken.[11] *Vohou* jedoch bedeutet für ihn, sich gegen den Akademismus[12] aufzulehnen. Und diese Bewußtheit zeigt sich darin, daß er in Frankreich andere Materialien sucht als jene, die er in Côte d'Ivoire anwendet.

„Wenn ich in Frankreich arbeite, finde ich beispielsweise nicht Baststoff. Macht nichts, dann wird es eben Karton, wenn ich keinen Sand vorfinde, wird es Acryl, Sägemehl ersetze ich mitunter durch Fensterkitt. Es kann alles sein, wenn Du willst ... Es sind keine klassischen Bilder. Du wirst einen weißen Stoff als Leinwand finden, es handelt sich aber um keine echte Leinwand. Oder es sind Jutesäcke, ich mache das bewußt" (N'Guessan 26/07/97).

Diese Bewußtheit findet sich in seinen Collagen wieder. „Le code inconnu" (1987)[13] ist eine Arbeit aus der Zeit, als er noch in Afrika lebte. Die Textur der hellen Teile des Bildes erzielt er durch Aufleimen sehr grob gewebter, mitunter zerrissener Stoffteile. Dieser Bildteil kontrastiert in der Textur mit den erdfarbenen Flächen aus übermaltem Sand. Auffallend sind im rechten unteren Teil zudem die in drei horizontalen Ebenen aufgetragenen Zeichen. Auf der untersten Linie ist N'Guessans Signatur „Kra 87" in die Zeichenabfolge integriert, indem der Künstler den Buchstaben „K" spiegelverkehrt setzt. Auch die Ausführung der beiden Augen kontrastiert. Das linke ist ohne Pupille gemalt und mit einer geometrischen dunkelblauen Form umrandet, an deren oberem Rand einige Zeichen plaziert sind. Das Auge rechts hingegen befindet sich im hellen Feld und verfügt über eine Pupille. „Rituel divinatoire" (1994)[14] stammt bereits aus der Zeit nach N'Guessans Übersiedlung in die Banlieue von Paris. Bei diesem Bild dominieren Acrylfarben, vor allem Rot und Ocker für die Flächen. Der mittlere Bildteil ist durch ein übermaltes westliches Stoffmuster (Blattmuster) bestimmt. An seinem oberen Teil sind auf einer roten Fläche Kaurimuscheln[15] gemalt, die alternierend mit kleinen weißen Kreisen Gestalten bilden. Im Zentrum des Bildes bildet eine rote Linie ein Quadrat, in das der Künstler verkehrt ein rotes Etikett geklebt hat, auf dem der Schriftzug „ux galeries lafayet" (aux Galeries Lafayette)[16] gerade noch erkennbar ist.

In „Le code inconnu" kontrastiert N'Guessan anhand der Textur (grober Stoff gegenüber Erde), und artikuliert einen Gegensatz zwischen den beiden Augen (dunkel umran-

---

11 In seiner Besprechung über den Hyperrealismus des indonesischen Künstlers Dede Eri Supria stellt Faber fest: „Dede Eri Supria is in his technical perfect mode of hyperrealism a rebel in Indonesia" (Faber 1992: 240).

12 Er spricht von „Klassizismus".

13 „Der unbekannte Code".

14 „Wahrsage-Ritual".

15 Kaurimuscheln bildeten früher eine Geldform.

16 „In den Galeries Lafayette". Die „Galeries Lafayette" sind eines der bekanntesten Großkaufhäuser in Paris.

detes, pupillenloses gegenüber dem im hellen Feld mit Pupille) und hebt die graphischen Zeichen hervor. Alle Elemente scheinen sich auf seinen afrikanischen Kontext zu beziehen. Bei „Rituel divinatoire" hingegen ist der zentrale Kontrast zwischen der Gestalt mit den gemalten Kaurimuscheln und dem Etikett mit Text aufgebaut, einem Gegensatz zwischen einem afrikanischen und einem französischen Symbol.

Im Jahr 1991, als Kra N'Guessan nach Frankreich übersiedelte, malte er „Voyage à Bamako" (1991).[17] Das Bild besteht wesentlich aus einem Textilstück und ist in verschiedenen Brauntönen, von leicht rosa bis kastanienbraun, gehalten, wobei das große vertikale Textilstück in der Mitte dunkel eingefaßt ist. Am oberen Teil dieses Stückes sind zwei aus einer Schnur gebildete Augen aufgenäht. Das Auge links ist zudem von einem rechteckigen, weißen Feld umrandet, durch das der darunterliegende Stoff durchscheint. „Décor aux tickets de métro" (1997)[18] baut auf dem Kontrast zwischen einem Muster aus Fahrscheinen der Pariser Métro und graphischen Zeichen auf. Die Métrofahrscheine sind in drei vertikalen Linien (ein Rechteck bildend) an der rechten Seite leicht oberhalb der Bildmitte plaziert. Die graphischen Zeichen sind in Weiß auf dunkelblauem Grund in der Mitte gemalt. An der rechten unteren Seite dieses Musters aus Zeichen sind die arabischen Zahlen 8, 3, 4 und 2 gefolgt von drei 0 (2000?) erkennbar. Im unteren Teil des Bildes ist eine, je nach Farbfläche unterschiedliche grobkörnige Textur sichtbar, die durch Übermalung eine Glättung erfahren hat.

Bamako ist die Hauptstadt des heutigen Mali. Damit verweist Kra N'Guessan auf das alte Großreich, das im dreizehnten Jahrhundert vom legendären Sundjata gegründet wurde und Anfang des vierzehnten Jahrhunderts seine Blüte unter Mansa Musa erlangte.[19] N'Guessan führt im Titel Bamako an und nicht die von Boni (04/08/97) erwähnten mythischen Orte wie Timbuktu, Gao oder Jenne, die ein Imginäres der originär afrikanischen Kultur in Westafrika südlich der Sahara konstituieren.[20] Umgekehrt stellt die Pariser Métro einen Teil des Mythos „Paris" für junge Menschen im frankophonen Afrika dar. N'Guessan erwähnt, daß vor seiner ersten Reise nach Europa Paris[21] für ihn ein Mythos war. In seiner Studie über die „sapeurs"[22] in Brazzaville berichtet Gandoulou (1989: 151), daß diese jungen Leute schon vor ihrer eventuellen Reise nach Paris einen Métroplan und manchmal sogar einen Métrofahrschein besitzen.

---

17 „Reise nach Bamako".

18 „Dekor mit Métrofahrscheinen".

19 Siehe seine sagenumwobene Pilgerfahrt 1324 mit 500 Sklaven und Unmengen an Goldbarren.

20 Der in Wien lebende senegalesische Künstler Amadou Sow hat beispielsweise einen Bilderzyklus „il est allé à Jenne" (er ist nach Jenne gereist) betitelt, nachdem er tatsächlich in Jenne war.

21 In der Vision kommt zuerst Paris, dann Frankreich und schließlich allgemein Europa.

22 Die mit guter Kleidung angeben.

Freilich muß in „Décor aux tickets de métro" das Verhältnis der Métrofahrscheine zu den afrikanischen Zeichen gesehen werden, sowie jenes zwischen diesen letzteren und den arabischen Zahlen. In „Rituel divinatoire" verhielt es sich ähnlich mit der Beziehung zwischen der Gestalt mit den Kaurimuscheln und dem Etikett der Galeries Lafayette. Eine vergleichbare Relation findet man in „L'homme et son double, le diable" (1996),[23] wobei sie nicht nur in der Verdoppelung der dargestellten Figur visualisiert wird. Sie ist in Zusammenhang mit den rechts aufgeleimten und leicht übermalten Zeitungsausschnitten zu orten.

In den Werken stellt Schrift ein wichtiges Element dar. In „Where is the Way" (1992) sind am unteren Rand, ähnlich Graffiti, die Worte CLOSED, ON, OPEN, HOW, WHOSE und COME BACK TO AFRICA geschrieben. Worte, mit denen Kra N'Guessan seine Gedanken textuell ausdrückt, wie er sagt. Aber das Wort, die Schrift, hat symbolhaften Charakter, wie in „L'homme et son double, le diable" oder in „Voyage autour de la terre" (1996)[24], wo im mittleren Teil die Buchstaben CDG[25] durch das übermalte Weiß scheinen. „Es handelt sich um Gepäcksaufgabescheine, die hineingeklebt sind, um zu zeigen, daß ich dort war und angekommen bin" (N'Guessan 26/07/97).

Die Worte setzt Kra N'Guessan in Beziehung zu den afrikanischen Zeichen und Symbolen. In „Where is the Way" befinden sich im rechten oberen Teil drei übereinandergereihte Zeichen und links, in einem vertikalen dunkelroten Balken, sind zwei kleine Eidechsen erkennbar, die eine mit dem Kopf nach oben, die andere mit dem Kopf nach unten.

„Alles, was um sie (die Schrift, Anm. des Vfs.) kreist, sind Symbole, die für die Nicht-Schriftkundigen lesbar sind, Leute, die nie die Schule besucht hatten, die diese Bilder lesen werden. Ich darf folglich keine Lateinbuchstaben schreiben, denn die Leute, die niemals eine Schule besucht haben, müssen mit den Augen lesen können. Indem ich die in unserer klassischen Kultur bekannten Symbole einsetze!" (N'Guessan 26/07/97)

N'Guessan führt die Kaurimuscheln und Goldgewichte[26] an, die regelmäßig aufscheinen. Ein anderes Symbol, das für ihn lange Zeit wichtig war, ist die kleine Eidechse[27]. „Das Symbol der kleinen Eidechse, sie klettert mit dem Kopf nach oben, und wenn sie herunterkommt, ist der Kopf nach unten gerichtet. Sie ist das einzige Lebewesen, das sich so verhält" (N'Guessan 26/07/97). Tatsächlich bringt N'Guessan Schrift und afrikanische Zeichen nicht nur in Verbindung zueinander, mitunter scheinen letztere die Lateinbuchstaben zu ersetzen. Oder der spezifische Buchstabe wird zu einem graphischen Zeichen verändert, wie es beispielsweise in der Einbeziehung seiner Signatur in die afrikanischen Zeichen in „Le code inconnu" ersichtlich ist.

---

23 „Der Mensch und sein Double, der Teufel".

24 „Reise um die Welt".

25 Charles de Gaulle. N'Guessan bezieht sich auf den Flughafen von Paris in Roissy.

26 Diese gibt es bei den Baule (z. B. Vogel 1997: 276).

27 Man kann sie überall in Côte d'Ivoire beobachten.

Ein anderes Muster kommt in Variationen von Weiß, Hellgrau und verschiedenen Blautönen vor. In „Recyclage" (1997)[28] befinden sich rechts oben zwei solche horizontale kurze Balken,[29] in „Voyage autour de la terre" erscheint es unten in einem weißen Quadrat, in „Where is the way" ist es Teil des Zickzackmusters oberhalb der Worte, und in „Décor aux tickets de métro" bilden die weißen Zeichen auf dunkelblauem Hintergrund eine weitere Variation des Motivs. Diese Farbverbindungen erinnern an die Wickelstoffe der Baule[30], die in diesen Farben gehalten sind.

Collagen und klassische Kunst [31]

Wenn Kra N'Guessan über seine Kunst redet, über seine Collagen und *„peintures-volumes"*[32], kommt er immer wieder auf die traditionelle Kunst zu sprechen. Er will darauf aufmerksam machen, daß Künstler wie er heute nicht mehr in dieser Tradition arbeiten können. Durch seine Ausführungen wird auch ersichtlich, daß er sich in seinem Kunstschaffen eingehend mit dieser alten Kunstform auseinandersetzt und nicht nur abgrenzt. Es ist interessant, daß er in bezug auf die traditionellen Objekte zunächst nicht die Form erwähnt. Er spricht hauptsächlich von der Bedeutung der Objekte und der Beziehung zwischen Objekt und Eigentümer. Er spricht sehr allgemein von der Linderung, der Befreiung von einem Leid und von der Schutzfunktion, die solche Objekte vis-à-vis den Menschen einnehmen.

Eine andere Dimension dieser Objekte betrifft das Sehen und Nicht-Sehen. Die Frage des Sehens und Nicht-Sehens ist bei traditioneller Kunst eine besonders wichtige. In Ritualen dürfen bei den Baule Masken so wenig wie nur möglich angesehen werden. Die bedeutendsten Masken erscheinen beispielsweise nur kurz und zumeist in der Abenddämmerung (Vogel 1997: 127). Auch berichtet Vogel, daß die Baule über vier Worte für Anschauen und Sehen verfügen, die in besonderer Art und Weise den Bezug zu Kunstobjekten charakterisieren (Vogel 1997: 91f).[33] Kra N'Guessan aber hat diese Objekte in den europäischen Museen betrachtet, vor allem im Musée de l'Homme und dem Musée des Arts Africains et Océaniens in Paris. Dabei hat er ihren Aspekt als Kunst-Ware erfahren.

---

28 „Erneuerung".

29 Man könnte das Muster mit den Métrofahrscheinen rechts unten als eine weitere Variation betrachten.

30 Kra N'Guessan ist Baule.

31 Ich verwende hier den Ausruck „klassisch" statt „traditionell", da Kra N'Guessan von „klassischer" oder „originärer" Kunst und Kultur spricht. In keiner Weise darf der Begriff „klassisch" im Sinne abendländischer Klassifikationskategorien verstanden werden.

32 „Volumen-Malerei".

33 *„Nian"*, intentionales Anschauen; *„nyin"*, kurz anstarren; *„kanngle"* als böser Blick aus dem Augenwinkel; *„nian-klekle"* rasch im Geheimen anschauen (Vogel 1997: 91f).

Für ihn waren sie jedoch keine herausragenden Objekte, als hätte er erst zu diesem Zeitpunkt die formalen Lösungen zu schätzen gelernt. Ebenso bleiben sie für ihn Ritualobjekte und wirkenals solche im Akt der Wahrnehmung in einem europäischen Museum.

Wenn Kra N'Guessan die Problematik des Sehens und Nicht-Sehens betont, er sich ihrer bewußt ist, baut er insofern als Gegenwartskünstler eine Distanz zu diesen alten Objekten auf, als er darüber Vorträge hält und Führungen veranstaltet.

Der Künstler Kra N'Guessan baut jedoch nicht nur eine Distanz zu den traditionellen Objekten auf. Angesichts der Zeitkomponente des sich verändernden gesellschaftlichen Geschehens, müssen auch die Kunstwerke andere sein, kann in der direkten Kontinuität zur traditionellen Kunst nicht mehr Kunst geschaffen werden.

„Die Dinge können einander nicht ähneln. Man lebt die Dinge von Tag zu Tag in der Geschichte. Was vor 1980 getan wurde, selbst bis 1985, kann nicht mehr das sein, was heute in den 1990er Jahren gemacht wird. Der Beweis, wir selbst (die Gründer der *Vohou-Vohou*-Bewegung, Anm. des Vfs.) haben unsere Methoden geändert! Wir sehen vielleicht ein bißchen weiter" (N'Guessan 26/07/97).

Kra N'Guessan spricht nicht mehr den sakralen Aspekt der traditionellen afrikanischen Kunst an. Es gibt auch in dieser viele profane Objekte, die nichts mit Sakralität zu tun haben, sondern mit der gesellschaftlichen Realität. Nur hat es massive Veränderungen gegeben, die andere Lösungen bedingen. Daher erteilt Kra N'Guessan der Fortführung der traditionellen Kunst von der Zeitkomponente her eine Absage. Zeit stellt dabei das Erfahren gesellschaftlicher Veränderungen dar. Kunst wird in diesen Kontext gesetzt und ist in dieser Hinsicht nicht Variation von Form.

„Ich wünsche mir, daß die Leute (die Käufer in Côte d'Ivoire, Anm. des Vfs.) einmal verstehen, daß ein Bild kein ökonomischer Wert ist. Es ist primär eine künstlerische Kreation, die einen plastischen historischen Wert darstellt, denn es ist ein Zeugnis der Zeit, die vergeht! Das ist es! Wenn es darum geht, über die Kultur zu zeugen, selbst über das Soziale und Ökonomische, das kann nur ein Bild veranschaulichen ... Ein Bild hat einen Wert, der nicht notwendigerweise ökonomisch ist. Für mich ist es vor allem der kulturelle Wert, das Kulturelle, welches das Ökonomische und Soziale ergibt" (N'Guessan 26/07/97).

Nun stellt sich die Frage, ob und wie N'Guessan die Beziehung zwischen seiner Kunst und der traditionellen Kunst sieht. Die Form kann es nicht sein, nicht nur, weil seine Collagen etwas völlig anderes darstellen. Bei seinen „*peintures volumes*" könnte man noch den Aspekt anführen, daß sie auf beiden Seiten bearbeitet sind, wie in „Objet de culte" (1976)[34]. Man könnte das als ähnliches Verfahren wie bei den Statuetten bezeichnen, die im Kreis geschnitzt werden. Aber der Künstler hat die Frage der Form der Masken und Sta-

34 „Kultobjekt".

tuetten unerwähnt gelassen, und Arbeiten der Baule gehören zu den herausragenden Leistungen auf diesem Sektor.

Er betont die Zeichen, er führt die Kaurimuscheln an, die Goldgewichte, die kleine Eidechse und die Skarifizierungen auf den Statuetten. „Die Zeichen, die man vorfindet (in seinen Arbeiten, Anm. des Vfs.) wirken ein bißchen magisch auf mich. Ich zwinge mich nicht, um sie aus mir fließen zu lassen. Sie fließen aus mir heraus, sobald ich zu zeichnen oder zu malen beginne" (N'Guessan 26/07/97). Selbst in Frankreich, wo er keine Statuetten um sich hat, kommen sie immer wieder, erfaßt ihn während seiner Arbeit der Gedanke an Afrika.

Ein anderer Aspekt, in dem sein Bezug zu den traditionellen Objekten erkenntlich wird, zeigt sich in seiner Erklärung, welche Bedeutung Sand hat. Sand impliziert Herkunft, Verwandtschaftsbindung, gesellschaftliche Zugehörigkeit, Glaubensvorstellungen und die bestimmte Art zu handeln. Aber mehr noch zeigt N'Guessans Erklärung der Erde die Gedankenassoziationen. In seinen Collagen bestimmt diese Erfahrung beispielsweise das Wechselspiel zwischen Worten und afrikanischen graphischen Zeichen. Die Lateinbuchstaben werden durch diese Beziehung zu symboltragenden graphischen Zeichen, wie die Buchstaben CDG in „Voyage autour de la terre" (1996). Métrofahrscheine oder Kassabelege sind bedeutungsgebunden, visualisieren weitere Konnotationen. Wenn N'Guessan folglich sagt, daß er afrikanische Zeichen aus seiner „klassischen" Kultur zeichnet, damit die Nicht-Schriftkundigen seine Bilder erfahren können, bezieht er sich nur auf das buchstabengetreue Lesen der Schrift. In „Where is the way" (1992) stehen zwar die Worte COME BACK TO AFRICA, die für sie als solche (noch dazu in einem frankophonen Land) nicht lesbar sind. Aber daneben sind die beiden kleinen Eidechsen, die eine mit dem Kopf nach unten, die andere mit dem Kopf nach oben, die Bewegung und das spezifisch Lokale symbolisieren, da sie in Côte d'Ivoire allgegenwärtig sind. Durch die rechts oben befindlichen afrikanischen Zeichen und die weiteren Konnotationen des Materials wird Bewegung im künstlerischen Ausdruck weiter präzisiert. Es handelt sich somit um zwei Systeme, die im Bild vereint sind. Für die Bewegung bedeuten sie zwar dasselbe, nicht aber in ihrem Verweis auf die respektiven kulturellen Systeme.

Kra N'Guessan spricht davon, daß die Statuetten erleichtern, Leid lindern, daß sie folglich gesellschaftliche Handlung bewirken. „*Soulager*" wie er es auf französisch nennt. In diesem Aspekt liegt die Auseinandersetzung mit den traditionellen Skulpturen, wo er sich von diesen Werken nicht mehr distanziert. Kra N'Guessans Werke implizieren Auseinandersetzung und Handlung. Die Beziehung seiner Collagen und „*peintures-volumes*" zu den traditionellen Objekten artikuliert sich in der Umsetzung dieses Prinzips der Handlung in seine Arbeit. Wenn er vom humanistischen Anliegen spricht, von den Problemen der Welt, so versteht er seine Arbeit als Zeugnis eines gegebenen Raumes, der durch das, was heute tatsächlich in Afrika stattfindet, charakterisiert ist. So greift er auch die Proble-

matik des Sehens und Nicht-Sehens in „Le code inconnu" (1987) und in „Le voyage à Bamako" (1991) auf. In beiden ist die unterschiedliche Darstellung der Augen zu beachten. In „Le code inconnu" bezieht er dieses Sehen auf die graphischen Zeichen, somit auf die konkrete Tradition der Baule. In „Le voyage à Bamako" problematisiert er diese Suche und artikuliert sie „auf der Ebene des Imaginären, was neu geschaffen werden kann, was in der Verbindung mit einem sehr weit Vergangenen wieder aufzufinden möglich ist" (Boni 04/08/97)[35]. Das Sehen wird zu einer Frage nach dem kulturellen Gedächtnis angesichts der heutigen gesellschaftlichen Verhältnisse und der zeitlichen Distanz zu dem, was einmal gewesen ist.

Afrikanität und die Bewegung des „vas et viens"[36]

Bislang erscheint die Collage als Mittel, wodurch N'Guessan die Facetten seiner Problemstellungen darstellen kann. Er benutzt Collage, um die relationalen Dimensionen zu visualisieren. So stellt er beispielsweise in „L'homme et son double, le diable" (1996) die Frage nach dem geschriebenen Wort. „Das Wort wirkt befreiend, aber es kann uns auch zerstören" (N'Guessan 26/07/97). In den meisten Arbeiten behandelt er die Beziehung zwischen Schriftsystem und altem afrikanischem graphischem System, im Sinne der Reflexion über die kulturelle Gegenwart in afrikanischen Gesellschaften. Die Collage dient ihm dazu, um Prinzipien der traditionellen Objekte in seine Werke umzusetzen, wie jene des Sehens und Nicht-Sehens.

Im folgenden gilt es, diese Relationen und das Kunstwerk als deren Einheit eingehender zu untersuchen. Obschon N'Guessan seit einigen Jahren in der Nähe von Paris lebt, macht er seine Afrikanität geltend und definiert sich durch sie als Gegenwartskünstler.[37]

„Ich bin Afrikaner, der Kunst schafft! Ich bin nicht verpflichtet, meinen afrikanischen Charakter in meiner Kunst zu zeigen. Vielleicht täusche ich mich selbst ein bißchen, denn ich bin Afrikaner und kann nicht anders als afrikanisch sein! Es gibt Zeichen, die aus mir fließen, ohne daß ich es bewußt machte, selbst wenn ich in Europa arbeite. Selbst wenn ich in Frankreich eingeschlossen bin und keine Statuetten um mich habe. Ich blicke auf Europa, und in diesem Moment erscheint mir noch viel stärker Afrika in meinen Gedanken, in meinem Gedächtnis ... Nicht weil ich meine Afrikanität geltend mache, muß meine Arbeit notgedrungen afrikanisch sein!" (N'Guessan 26/07/97)

35 Diese analytische Aussage hat Boni in bezug auf den Zyklus „Il est allé à Jenne" („er ist nach Jenne gereist") von Amadou Sow vorgenommen.

36 Sinngemäß bedeutet es für N'Guessan „Gehen und Kommen".

37 Es gibt zeitgenössische Künstler wie Ousmane Sow aus Sénégal, welche die regionale Zuordnung „afrikanisch" für ihr Selbstverständnis als Gegenwartskünstler massiv ablehnen.

Kra N'Guessan beansprucht seine Afrikanität. Er ist nicht auf der Suche nach ihr, noch meint er, deswegen typisch afrikanische Elemente in seine Arbeit integrieren zu müssen. Das Kunstwerk ist für ihn ein kulturelles Zeugnis, und daraus ergibt sich eine spezifisch afrikanische Komponente. „Man lebt gewisse Entwicklungen. Wenn man meint, daß ich ein afrikanischer Künstler bin, so hat man in meiner Arbeit etwas erfaßt, das an Afrika erinnert. Man hat das aber nicht gesagt, weil ich eine dunkle Hautfarbe habe. Ich hoffe es!" (N'Guessan 26/07/97). Wenn N'Guessan diese afrikanische Dimension in seinen Bildern anspricht, so ist zu beachten, daß er die Absicht hat, sich später nach Daoukro zurückzuziehen, um dort weiterzumalen. Er bezieht sich folglich sehr genau auf seine Herkunftsstellung. Auch wenn er davon redet, daß dort die klimatischen Bedingungen für seine Bilder besser als in Abidjan wären, ist diese Intention im Sinne seiner kulturellen Orientierung zu verstehen. Insofern ist er nicht ein Suchender nach seiner Afrikanität oder einem Imaginären. Seine kulturelle Auseinandersetzung ist auf dieser Seite mit der Tradition der Baule verbunden.

Hier stellt sich jedoch ein anderes Problem. Selbst wenn er sich mit der Kultur der Baule verbunden fühlt, darin seine Herkunft hat, so ist er (afrikanischer) Gegenwartskünstler. Die Frage der Afrikanität äußert sich zudem in der Mischkultur, die für alle heute prägend ist. N'Guessan spricht diesbezüglich von einer „Eheschließung". Die Problematik setzt er hinsichtlich einer neuen Kultur, die in Afrika entstehen wird. Um das zu erreichen, sind zwei Mythen zu zerstören. Einerseits der mächtige Mythos Europas oder des weißen Mannes. Andererseits gibt es in Afrika das Imaginäre der afrikanischen traditionellen Kultur aus vorkolonialer Zeit, das oftmals mit dem alten Mali verbunden wird. Deshalb hat das Reisen für die Arbeit von Kra N'Guessan große Bedeutung. Reisen, das Erfahren, entspricht einem schrittweisen Abbau dieser mythischen Dimensionen. Seine Métrofahrscheine oder die Gepäcksaufgabescheine (CGD!) zeugen von dieser Auseinandersetzung. Ebenso betitelt er ein Werk „Le voyage à Bamako", um die Distanz zum sagenumwobenen alten Reich Mali zu unterstreichen. „Ich war dort, ich bin zurückgekommen" (N'Guessan 26/07/97).

Reisen ist aber nicht nur der Abbau dieser Mythen. Das Reisen steht im weiteren für Bewegung und für die kulturelle Auseinandersetzung, für die Loslösung von „karikaturalen Visionen" (N'Guessan 26/07/97). „Ich war dort" heißt für ihn, daß man beim Zurückkommen nicht mehr am Ausgangspunkt der Reise sein kann, daß Veränderung stattgefunden hat. Die Bedeutung dieses „*vas et viens*"[38] ist für ihn bestens mit den kleinen Eidechsen symbolisiert.

Der Begriff des Reisens erlangt seine Bedeutung weniger mit geographischer Bewegung, sondern im Kontext der kulturellen Auseinandersetzung. Afrikanität kann daher für

38 „Gehen und Kommen".

ihn nicht die Suche nach einer vergangenen Identität darstellen. Vielmehr charakterisiert sie das Prinzip kultureller Handlung, wie in einer heutigen Perspektive diese Arbeit zu leisten wäre. Indem er seit einigen Jahren in der Banlieue von Paris lebt, mit einer Französin verheiratet ist und mit ihr Kinder hat, erfährt er seinen Familienkreis unmittelbar als Element dieser Bewegung. Er lebt diese Bewegung des Gehens und Kommens, des Wiederkommens in seine afrikanische Gesellschaft, des niemals zum Ausgangspunkt Zurückkommens.

N'Guessans Collagen erhalten nunmehr ihre volle Dimension, wenn sie als wesentlich durch den Begriff der Bewegung geprägt wahrgenommen werden. Sie sind kulturelle Zeugnisse, indem die traditionellen afrikanischen und westlichen Elemente nicht nur auf heutige Polaritäten verweisen, sondern vielmehr die Reflexion der heute notwendigen kulturellen Arbeit anregen. Die Suche gilt der neuen Kultur, die weder typisch afrikanisch, noch typisch europäisch wird sein können. In N'Guessans Auffassung wird es etwas sein, „das seine tiefen Wurzeln in Afrika haben wird, aber seine philosophischen Gedanken werden auf Europa gerichtet sein" (N'Guessan 26/07/97). Seine Arbeiten, wie „Where is the way" (1992), „Du Sud vers le Nord" (1997), „Voyage autour de la terre" (1996) beziehen sich auf das Reisen auch insofern, als es um diese Arbeit geht. In der Technik der Collage entäußert sich die tiefere Intention des Künstlers.

YACOUBA TOURÉ

Yacouba Touré besuchte von 1973/4 bis 1977/78 die Kunsthochschule in Abidjan[1] und ging danach bis 1981/82 an die École des Beaux Arts nach Paris. Nach seiner Rückkehr unterrichtete er bildnerische Erziehung an einer Schule in Divo, zweihundert Kilometer nordöstlich von Abdijan. Seit 1994/95 lehrt er gemeinsam mit Mathilde Moro an der Kunsthochschule von Abidjan. Er ist ledig und hat keine Kinder.

Yacouba Touré war Mitbegründer der Gruppe *Vohou Vohou*. 1996 initiierte er gemeinsam mit anderen die Gruppe *Daro Daro*[2].

Gespräch[3]

Thomas F.: Hat die Ausbildung in Paris Deinen Stil negativ beeinflußt?

Yake[4]: Nein, es hat nicht meinen Stil negativ beeinflußt.

Thomas F.: Im Sinne, Du hättest ein afrikanisches Element während dieser Zeit verloren!

Yake: Sicher sieht man an den Beaux Arts in Paris Verschiedenes. Sicher kann man dadurch gewisse Einflüsse erfahren. Aber man sollte nicht seine Seele verlieren, d. h., man muß zu gewissen Zeitpunkten offen sein.

Thomas F.: Ich beziehe mich auf die Arbeiten, die Du heute malst.

Yake: Ich versuche stets das, was ich mache, in Frage zu stellen. Deswegen spreche ich vom *„ESPRIT XIEP“*[5], dieses In-Frage-Stellen. Sich nicht in irgend etwas verschließen, das man vorher zu definieren versucht hatte. Laß dich einfach gehen!

Thomas F.: Wie würdest Du diesen afrikanischen Aspekt in deiner Arbeit bestimmen? Oder, es gibt Künstler, die in ihren Arbeiten immer eine Afrikanität suchen, beziehungsweise, was hältst du vom Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst“?

Yake: Nein, ich akzeptiere diesen Begriff nicht. Nicht ganz. Was könnte den Eindruck vermitteln, daß das, was einer macht, afrikanisch sein kann? Die Zeichen, der Stil? Kann man deswegen davon sprechen, daß das eine afrikanisch, das andere europäisch oder das da chinesisch sei? Ist das möglich? Gibt es hierzu Indizien? Gibt es dazu Anhaltspunkte? Ohne Zweifel! Aber es ist nicht

---

1 Heute INSAAC.

2 Dagnogo Tiébéna, Issa Kouyaté, Kokobi Jems Robert, Kouamé Badouet, Lydie Etien, Mathilde Moro, Mensah K. Ignace, N'Guessan Essoh, Vincent Niamien und dem Kritiker Mimi A. Errol. *„Daro Daro“* heißt „Sieg“.

3 Aus einem Interview am 29/07/97 in Abidjan.

4 Yacouba Touré wird von Freunden Yake gerufen. Nachdem er mir dies auch gestattete, verwende ich in diesem Teil Yake.

5 „Der Geist *XIEP*“, es handelt sich um eine Worterfindung von Yacouba Touré.

ganz so, man kann das nicht einfach behaupten! Wenn man das Bild betrachtet, dann liegt es bestimmt in dem, worauf es verweist! Wenn ich eine japanische Briefmarke ansehe, dann weiß ich, daß sie japanisch ist. Es gibt einen Stil, es gibt Zeichen und Anhaltspunkte! Die sagen mir, das kommt davon! Das kommt von dort, das ist genauso, wie wenn jemand schreit. Du weißt, es kommt von hinten oder von weit her. Oder der Kerl schreit genau nebenan! Du kannst es wissen, d. h., alles hat eine Herkunft! Alles entsteht in einem präzisen Kontext, und es nimmt die Gerüche dieses Ortes an. Vielleicht kann man in diesem Zusammenhang davon sprechen, daß eine Arbeit aus Afrika kommt oder daß sie ganz bestimmt von einem Afrikaner gemacht worden ist. Oder auch von jemandem, der einen Einfluß erfuhr, der da gelebt hatte. Wir haben hier Künstler, die nicht aus Afrika sind, die sich aber von Afrika angezogen fühlen und in Afrika schöpferisch arbeiten!

Thomas F.: Ich denke an Künstler wie Ousmane Sow[6], er lehnt diese Begriff kategorisch ab. Für ihn gibt es nur Gegenwartskunst im allgemeinen.

Yake: Sicher, es ist völlig klar, daß Leute wie er heute so reden. Es gab die *Négritude*-Bewegung, da wurde viel Boden vorbereitet. Sagen wir, es gibt dieses erste Stadium der Rehabilitierung von dieser Seite her. Heute versuchen wir darüber hinauszugehen. Heute gilt es, sich in der Welt zu plazieren, sich von diesem Diskurs freizumachen! Das war eine Etappe! Man kann die Haltung von Ousmane Sow verstehen. Es handelt sich nicht mehr darum, immer „ja Afrika, Afrika, Afrika" zu sagen! Wir werden doch nicht andauernd dieses Lied singen! Wir müssen zu anderen Dingen übergehen, zu dem, was wir geworden sind! Es gibt keine Grenzen mehr zwischen den Ländern, den Kontinenten und dem Ganzen. Ein Künstler muß sich artikulieren können, und er hat seine Sachen zunächst als Künstler zu realisieren!

Thomas F.: Nach unserem letzten Gespräch über den *Vohou*, der eine erste Attacke gegen den Akademismus war …

Yake: So ist es.

Thomas F.: Und *Daro* geht nunmehr darüber hinaus. Es handelt sich nicht mehr um den Akademismus, aber gegen jedes, das sich bestätigt hat …

Yake: Ja. Es ist ein kontinuierlicher Prozeß, der Kampf. Es geht darum, weiterzugehen. Das ist die Devise, weiterzugehen!

…

Thomas F.: Ich würde gern zu der Frage Deiner Bilder zurückkommen. Sie sind groß,

6 Er ist aus Sénégal.

überdimensional, sind nicht auf einen Keilrahmen aufgezogen, sind sehr roh gearbeitet, Farben auf den Händen. In Gesprächen mit anderen Künstlern wurde mir erzählt, daß die Bilder schöne Rahmen bräuchten, daß alles gut aufgeleimt und die Farbe gut aufgetragen sein müsse. Denn die Käufer in Côte d'Ivoire wünschen die Langlebigkeit. Dir scheint das offensichtlich egal zu sein!

Yake: Es ist mir vollkommen egal. Ich denke vielleicht zeitweise an das Problem der Materie, wenn ich beispielsweise undurchlässige Materialien auf diesen Bildträgern benutze. Wenn ich sie zusammenrolle, dann werden sie sicher nicht lange halten. Ich wende folglich eine Technik an, damit die Fäden im Stoff durchleuchten, das hindert aber meine Arbeit nicht.

Thomas F.: Das ist Jute?

Yake: Ja, das ist Jute. Die Farben, ich bereite sie selbst. Es sind Mischungen von Acryl. Ich bereite eigentlich meine Farben selbst, anstatt sie in Geschäften zu kaufen. Eher kaufe ich Farben bei den Handwerkern und nehme Mischungen vor.

Thomas F.: Du benutzt auch Metallteilchen

Yake: So ist es. Ich finde sie, alles greift ein. Es sind Fragen der Textur, der Materie und dieser äußeren Dinge!

...

Thomas F.: Der Workshop, den Ihr bald haben werdet, erlaubt er Dir eine bestimmte Konfrontation, die ansonsten nicht möglich wäre? Du hast ja immerhin eine Gruppe um Dich, Vincent, Mathilde, Keïta. Ihr habt doch einen gewissen Diskurs untereinander?

Yake: Doch, doch, doch!

Thomas F.: Andere Künstler isolieren sich wiederum!

Yake: Ja. Weißt Du, *Daro* ist ein Kampf gegen diese Situation, es ist eine Auflehnung dagegen! Es ist Teil unserer Debatten, wenn wir einander treffen. Man muß weitergehen, wir müssen uns zusammenschließen, damit die Dinge entwickelt werden, unser Denken, der Diskurs. Die Kunst muß weitergeführt werden. Wir sollten einander treffen, damit wir unsere Gedanken konfrontieren können und um zugleich unsere Erfahrungen auszutauschen. Nur dadurch können die Dinge dynamischer und lebendiger werden. Wenn du willst, alle diese Aspekte sind Teil unserer Motivation.

Thomas F.: Es ist eine Antwort auf ein lokales Problem?

Yake: Es ist eine Reaktion auf ein lokales Problem!

...

Thomas F.: Welches sind Deiner Meinung nach die großen Debatten, die in der Kunstproduktion stattfinden sollten?

Yake: Wir haben das bereits ein bißchen antizipiert, als wir über Ousman Sow gesprochen hatten, seine Meinung über den Begriff der afrikanischen Kunst und meine Haltung dazu. Es muß über diese Dinge hinausgegangen werden. Was muß getan werden? Muß heute nicht über dieses Stadium hinausgegangen werden? Das ist ein ernstes Problem, viele machen Sachen, verharren bei einer Tatsache, bevor sie weitergehen. Schon im Manifest des *Vohou* hatten wir von der Kur des *Vohou* gesprochen. Ich mache meine eigene Kur. Spaß beiseite, ich befinde mich heute woanders, ich bin nicht mehr an diesem Punkt.

Thomas F.: Du erwähntest letztes Mal etwas wie „die Kultur überholen"?

Yake: Überholen? Habe ich diesen Begriff verwendet?

Thomas F.: Ja! Die Kultur überholen, der *Trans-Vohou!*

Yake: Ich weiß nicht, ob ich diesen Begriff verwendete. Überholen!? Vielleicht bezieht es sich auf die andere Frage, die Du gestellt hattest. Du fragtest nach der Dynamik in der Kunst. Und ich hatte Dir geantwortet, in meiner Arbeit habe ich mich selbst überholt. Ich schaue meine Arbeit an, ich schaue das an, was sonst gemacht wird, und dann entscheide ich mich. Aber die Malerei überholen? Vielleicht im Sinne „weiter hinausgehen". Man muß die Kultur antizipieren können, sie ist immerhin etwas, das sich bewegt! Mit *Daro* suchen wir eine neue Art, die Dinge wahrzunehmen, die Dinge anzusehen. Das führt notwendigerweise, ich wage es kaum auszusprechen, zu einer neuen Kultur. Damit meine ich, daß die Dinge nicht starr sind. Kultur ist nichts Starres! Man darf nicht einfach bei einem Punkt stehenbleiben! Wir kommen immer wieder zu diesem Begriff des „Darüber-Hinausgehens".

Die Beschaffenheit des Bildes

Yacouba Touré malt vor allem Großformate.[7] Anstatt sie auf Keilrahmen aufzuziehen, hängen Stoffe an horizontalen Holzleisten.[8] Die Farben sind großflächig und mitunter spontan aufgetragen. Die dominanten Farben seiner Bilder sind Schwarz (oder Nachtblau), Rot und Weiß.

„An den Beaux Arts dachten beispielsweise die Leute, wir (die Künstler des *Vohou*, Anm. des Vfs.) wollten afrikanische Kunst machen. Das ist nicht möglich! Schon an den

7 Ich beziehe mich vor allem auf Arbeiten, die ich bei ihm sehen konnte. Sie sind zwischen 1994 und 1997 entstanden.

8 Die Holzleisten sind entweder durch Schlaufen durchgezogen, oder die Stoffe sind auf sie angenagelt. Nur wenige sind auf einen Keilrahmen aufgezogen, vor allem ältere Arbeiten.

Beaux Arts hatten wir dieses Problem … Was heißt das? Es wäre eben eine Anmaßung, behaupten zu wollen, wir machten afrikanische Kunst! Deshalb sagte ich damals, daß wir keine afrikanische Kunst schaffen. Wir möchten zu einer afrikanischen Ästhetik tendieren! Diese Antwort gaben wir, denn wir hatten nicht diese Anmaßung. Was sagt uns denn, daß das, was wir schaffen, afrikanische Kunst sei? Sicher gibt es die Zeichen und die Materialien, die wir gebrauchen, den Sand. Man findet ihn überall. Wir leimen das auf den Bildträger. Das ist alles, was wir tun" (Touré 25/08/97).

Die Frage, was afrikanische Kunst sei, spielt für Touré eine große Rolle in seinem Kunstschaffen. Die Behauptung, daß die Kunstwerke der Künstler, die aus den Kunsthochschulen hervorgegangen sind, keine afrikanische Kunst wären, verweist auf mehrere Kontexte. Es ist eine Absage an das, was tatsächlich als genuin afrikanische Kunst bezeichnet wird, allen voran die Statuetten und Masken, die traditionelle Kunst. Es ist ebenso eine Absage an die Wandmalereien an den Außen- und Innenseiten der Häuser in den Dörfern, oder an die Stoffmalereien, wie beispielsweise jene der Baule oder bei den Senufo.

Wenn Yacouba Touré die Kategorie der afrikanischen Kunst nicht für sich beansprucht, beinhaltet seine Haltung aber auch keine vollständige Hinwendung zur westlichen Kunst, insbesondere zum Akademismus, der mit Ende des neunzehnten Jahrhunderts in Afrika einsetzt, als europäische Portrait- und Landschaftsmalerei kopiert werden. Der Künstler spricht von einem Hinwenden zu einer afrikanischen Ästhetik.

Eine solche wurde zu Beginn der 1960er Jahre in Sénégal unter der Führung von Léopold Sédar Senghor und seinem Konzept der *Négritude*[9] gesucht. Wie Jean Kennedy anmerkt, hatte Senghor den Künstlern eine wesentliche Funktion in seiner Vorstellung von „Entwicklung" eingeräumt (Kennedy 1991: 97). In den bildenden Künsten bestand *Négritude* darin, Authentizität zu suchen und die Erinnerung an die Werte der Ahnen zu visualisieren. Wesentlich war dabei, Fragen der abendländischen Perspektive aufzugeben. Afrikanische Ästhetik bestand für Senghor im Ansprechen der Emotionen durch Rhythmik und Melodie der Farben. Über den Künstler Iba N'Diaye schreibt er beispielsweise anläßlich einer Ausstellung 1977: „Die Hauptthemen der an den Wänden Dakars hängenden Bilder verweisen auf seine Passion für Afrika. Es sind die Lieder des Volkes, das Herz des Volkes. Es sind rhythmische, melodische Bilder wie jene des Jazz. Es handelt sich aber auch um rituelle Bilder, die durch ihre manchmal bewußt dissonanten Farben uns jenes Fest wiedererleben lassen" (Senghor 1994: 5)[10]. Aber gerade Iba N'Diaye[11] war einer der größten Kritiker der Malerei der *Négritude* und ging deshalb, nachdem er an der Kunsthochschule in Dakar gelehrt hatte, 1967 wieder nach Paris zurück.

---

9 Die *Négritude*-Bewegung wurde in den 1930er Jahren in Paris gegründet. Neben Senghor waren Aimé Césaire und Léon Damas weitere Hauptvertreter.

10 Es handelt sich um einen Auszug aus seinem Text von 1977 im Katalog des „Musée Dynamique" in Dakar.

11 1948 war er nach Frankreich gegangen, um Malerei zu studieren, und hat dort bis 1959 gelebt.

„Ich dachte, daß meine Erfahrung eine positive Auswirkung auf die Kreation dieser Schule (École des Arts de Dakar, Anm. des Vfs.) haben könne. Ich wußte, daß der Beruf (die Technik, Anm. des Vfs.) das erste war, was erlernt werden mußte. Es war eine Verpflichtung, die man sich nicht ersparen durfte. Aber ich bin einer entgegengesetzten Strömung begegnet. Man sprach von der Spontaneität, von der *Négritude*. Man dachte, man würde riskieren, daß der Afrikaner seine Originalität verliere, wenn man die Ausbildung betonte, daß im Grunde genommen der Afrikaner gar keine brauche. 1967 habe ich daraus meine Konsequenzen gezogen und beschlossen, daß es besser wäre, nach Frankreich zurückzukehren" (N'Diaye 1994: 53f).[12]

Für Yacouba Touré bedeutet die Malerei der *Négritude* einen ersten Schritt. „Das Feld wurde aufbereitet, sagen wir, es handelte sich um die erste Stufe der Rehabilitierung" (Touré 29/08/97). Und in Côte d'Ivoire hat *Vohou Vohou* die bildende Kunst von einer gewissen Konzeption befreit, indem *Vohou* auf einen anderen Weg hinweist, der weder jener der Tradition noch der der (westlichen) Moderne ist. In dieser Hinsicht spricht Touré von der „Rehabilitierung", die durch die *Négritude*-Bewegung eingeleitet worden ist. Damit bezieht er sich jedoch nicht auf die Gesamtideologie der *Négritude*, sondern auf ihren Einfluß im Bereich der bildenden Künste. Und im Gegensatz zu den Ausbildungskonzepten der *Négritude*, die auf der Methode von Pierre Lods basierten, die dieser in seiner Workshop-Schule in Poto Poto[13] und dann an der Kunsthochschule in Dakar praktizierte, bietet für Touré die Ausbildung an einer westlichen Kunsthochschule einen der Eckpfeiler der künstlerischen Auseinandersetzung.

„Noch bevor sich die Gruppe konstituierte, haben wir uns konfrontiert. Wenn Du willst, es ging uns darum, das Grundlegende von all dem aufzunehmen. Es ging nicht notwendigerweise darum, die afrikanische Kunst zu beanspruchen, wir machen afrikanische Kunst. Meines Erachtens muß man arbeiten können, ohne den Geist zu verraten! Ohne den Geist zu verraten!" (Touré 25/08/97)

Bei dieser Frage nach dem Geist ist die Materialfrage neuerlich zu stellen. „Sicher, um über das Dorf zu sprechen, einige Dinge kommen auch von dort! Denn ich komme, ich muß es benennen, von den Webern und das Gewebe hat eine Bedeutung" (Touré 25/08/97). Textilien sind ein dominanter Faktor in Tourés Bildern. Oft sind es mehrere Schichten von Stoffen wie in „Paroles incantatoires" (1996)[14], in „o. T." (1996)[15], oder in „Stigmates" (1996)[16].

---

12 Aus einem Gespräch mit Franz Kaiser, 1991.

13 Das ist ein Stadtteil von Brazzaville, Kongo. Die Künstler seiner Workshop-Schule wurden vor allem in Europa und den USA in den 1950er Jahren berühmt, wie Zigoma und Thango.

14 „Worte der Beschwörung".

15 Dieses Bild hing bei Mathilde Moro. Yacouba Touré sagte, es wäre noch nicht vollendet. Vielleicht hatte es aus diesem Grund keinen Titel.

16 „Skarifizierungen".

Immer wieder sind Schnüre auf seine Bilder aufgeleimt, angenäht oder aufgeknüpft, wie in „Spirales“ (1994), Stigmates (1996) oder in „Mystique“ (1997).

Schließlich finden sich in einigen Arbeiten kleine Blechrechtecke, wie in „Paroles incantatoires“ (1996) in der Mitte oben bei der Leiste und rechts unten oder in „Mystique“ (1997) direkt unterhalb dem Stück Schnur. In allen Bildern sieht man mehr oder weniger deutlich Zeichen, in „Stigmates“ in Blau in das weiße Feld gezeichnet, in „Zoo-Anthropomorphe“ (1996)[17] nach oben gerichtete Beine, wobei die Figur links nur über ein Bein verfügt. Die Blechstücke und Schnüre müssen ebenso als inkorporierte Zeichen verstanden werden. Dennoch definieren für Yacouba Touré Material und Zeichen, die aus den lokalen Kontexten genommen beziehungsweise entlehnt werden, das Werk noch nicht als afrikanisch.

Die Frage, was afrikanische Kunst sei, ist nicht nur Teil eines sterilen oder elitären Diskurses. Touré stellt sie auf mehreren Ebenen. Er fragt danach, was ein Bild ausmacht, als Auseinandersetzung des Künstlers. Er verbindet ferner die Frage mit der an den Betrachter, wodurch dieser berechtigt ist, von afrikanischer Kunst zu sprechen. Und er führt das Beispiel nicht-afrikanischer Künstler an, die in Afrika leben und über afrikanische Themen arbeiten (die Zeichen!) und möglicherweise dieselben Materialien – Rindenbaststoff und Sand – in ihren Arbeiten verwenden. Damit zeigt er, warum seiner Ansicht nach die physische Beschaffenheit nicht ausreichend sein kann. Denn diese Frage zielt darauf, wie er und seine Kollegen es können und sollen. Es ist die Suche nach dem Möglichen. „Das Äußerliche, oder die physische Form, es gibt ja nicht nur die physischen Materialien. Es handelt sich um alle Elemente, die zur Beschaffenheit des *Vohou*-Werkes beitragen! Und da interveniert der Geist, der Geist, den wir einprägen. Dem Werk! Dieser Geist strömt aus“ (Touré 25/08/97). Wie er an anderer Stelle meinte, es sind die Gerüche des Ortes, wodurch der präzise Kontext geschaffen wird, worauf das Werk verweist. In dieser Perspektive geht es darum, die Idee, die mit dem Material verbunden ist, in das Bild einzubringen, das Bild somit als Ganzheit einer Erfahrung und Reflexion zu konstituieren. Damit stellt sich die Frage nach dem intensiven Gebrauch von Stoffen und der Hervorhebung ihrer Struktur.

„Ich komme aus einem Dorf von Webern ... Im Norden, dem Nord-Westen.[18] Wenn Du willst, mein Bezug zu Materialien, den Textilien, ist sehr stark, denn ich habe darin ein bißchen gebadet. Wenn ich mir einen Stoff aneigne, dann ist es bereits ein Material, das seine eigene Sprache hat. Denn der Stoff ist im Moment meiner Aneignung bereits Geschichte. Es ist eine Geschichte, die im Werk eingeschrieben ist, sein Gebrauch. Sobald ich ihn aufgreife, ist er ein ‚*dépôt de mémoire*‘[19]. Für mich! Das artikuliere ich“ (Touré 25/08/97).

---

17 „Zoo-Anthropomorph“.

18 Yacouba Touré ist aus Mankono, Prefäktur Séguéla.

19 „Erinnerungs-Lager“.

Bis auf „Zoo-Anthropomorphe" (1996), das eine Leinwand als Bildträger hat und auf dem die Farben mit Zement untermischt sind, beeindruckt bei seinen Werken die Überlagerung mit schweren, teilweise sehr groben Stoffen. Die Farbauftragung und die Applikation weiterer Elemente (Zeichen) – die teilweise fein gezeichneten Zeichen wie in „Stigmates" (1996) oder in „Paroles incantatoires" (1996), aber auch die spontan gemalten Zeichen – wie in „Zoo-Anthropomorphe" (1996) oder in „Spirales" (1994) bilden weitere Schichten und erscheinen als konstitutive Elemente seiner *„dépôts de mémoire"*. Sie bilden Spuren, die er aufgreift und weiterentwickelt. So stellt die Umkehrung des einen Beines bei der linken Figur in „Zoo-Anthropomorphe" (1996) den Versuch einer neuen Dynamik mit diesem Symbol des Abdrucks dar. Dieses ist in Rostbraun voll ausgemalt, während die Beine der rechten Figur in derselben Farbe linear gezeichnet sind. Damit wird eine Relation zur Bedeutung der Spur gesetzt, zugleich zur Bedeutung des traditionellen Symbols der zwei Beine in einer bestimmten Position (Touré 25/08/97).[20]

Yacouba Tourés Arbeiten sind durch die Stoffe eine Auseinandersetzung mit dem Ort und der Zeitlichkeit. Sie sind eine Auseinandersetzung mit Ritualen wie in „Paroles incantatoires" (1996), von kulturellen Zeichen (z. B. Skarifizierungen) wie in „Stigmates" (1996). Als er begann, seine Recherchen durchzuführen, erfuhr er eine Offenbarung in bezug auf das kulturelle Erbe. „Ich erlebte eine Art Offenbarung, d. h. etwas, wovon ich mir nicht bewußt war. Und plötzlich, Paff! Mir wurde bewußt, daß es einen Reichtum an Dingen gab, den es auszuschöpfen galt" (Touré 29/08/97). Wenn er diese Erfahrung durch die Auseinandersetzung mit der Kunst macht, stellt sich ihm von der künstlerischen Seite neuerlich die Frage, wie er sie in seiner Malerei umsetzen könne. Die Problematik ist bereits in seiner Einstellung zum Material sichtbar geworden. Als physisches Ding bildet es nur einen Teil dessen, was die Beschaffenheit des Bildes ausmacht. Material dient nur zur Wahrnehmbarmachung einer Vorstellung. Insofern erscheint ihm das Material als Mittel, wodurch er sich im künstlerischen Akt angeregt fühlt. Er stellt sich die Problematik ebenso im Zusammenhang mit Nicht-Afrikanern, worin der Unterschied zu ihnen bestehen könnte – es handelt sich um die thematische Frage und um die künstlerische Umsetzung im Kunstwerk.

Zweifelsohne artikuliert er hierbei eine Kritik an der westlichen Rezeption seiner Kunst. Er erwähnt auch, daß er gefragt wurde, ob er nicht etwas anderes malen könne, da es bereits andere gebe, „die solche Sachen über Afrika entwickelt hätten" (Touré 29/08/97)[21]. Die Frage, die sich stellt, betrifft vielmehr den Aspekt, wie Touré seine Erfahrung bildlich umsetzen kann, respektive, mit welcher Auffassung von Malerei er diese Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe vollbringt. Denn die bildliche Darstellung ist für ihn „die

---

20 In Zusammenhang mit dem Titel des Bildes ist zudem darauf zu verweisen, daß viele Masken der verschiedenen Gruppen in Côte d'Ivoire sowohl zoo- wie anthropomorphe Züge aufweisen.

21 Siehe dazu das Kapitel „Globalisierung – Kunstwelten und Welt der Kunst".

Konsequenz einer Vision, d. h. die Malerei muß für mich etwas anderes sein können als das, was man gewohnt ist, zu sehen ... sie muß in Frage stellen, was gemacht wurde und wird" (Touré 25/08/97). Die Offenbarung, die Erfahrung des kulturellen Erbes, stellt keine Ebene dar, die den Wunsch nach deren Erhalten impliziert. Gerade weil er aus diesem spezifischen kulturellen Kontext kommt, gilt es das, was „vom Dorf kommt", der kritischen Erörterung zu unterziehen. Seine „*dépôts de mémoire*", diese Lager der Erinnerung, sind zugleich Fragestellungen an diese Geschichten. Und die Zeichen in seinen Werken werden zu einer allgemeinen Fragestellung nach Spuren, was sie ausmacht und was sie bedeuten. In seiner Problemstellung erfährt er sich als Künstler und als soziale Person, die eine vielschichtige Sozialisation erfahren hat.

„Ich muß sagen, daß ich als Künstler an mir eine gewisse Bewußtwerdung erfahren habe. Ich habe mich in Beziehung zu dem, was um mich geschah, situiert. Nicht nur in der unmittelbaren Umwelt, das ist Afrika, aber zugleich auch auf der Ebene der Welt. Und ich sah zur gleichen Zeit in dieser Bewußtwerdung meine Pesönlichkeit als Künstler und die Bewußtwerdung über die Kraft meiner Kultur! Es gab plötzlich einen anderen Blick auf dieses Erbe, das vor mir war, das es zu erschließen galt. Natürlich hat das meine Sensibilität angeregt, beide bilden klarerweise eine Einheit. Dadurch nahm ich in meiner Arbeit Dinge wahr, die aus mir flossen, weil ich durch meine Sozialisation konditioniert bin! Das sind Dinge, mit denen ich mich nicht automatisch identifiziert hatte. Es gab ein Zurück in meine Umwelt hinein, und zugleich gibt es diese Bildung, die ich durchgemacht hatte, die das notwendigerweise überschreitet. Ich versuche das zu kanalisieren, in das Gedächtnis und die Vorstellung zu rufen. Das ist eine immense Arbeit, die da auftaucht!" (Touré 25/08/97)

Seine Erfahrung als Künstler eröffnet die Dimension der Beschaffenheit des Bildes. Yacouba Touré spricht vom Willen zu einer „gewissen afrikanischen Ästhetik" (Touré 25/08/97). Dieser nähert er sich zunächst auf der Ebene der physischen Beschaffenheit des Bildes an, in der Anwendung der Materialien, der dominanten Farben[22] sowie der Zeichen. Aufgrund dieser äußerlichen Elemente erschließt er den Geist (Hartmann 1953: 161ff) dieser afrikanischen Ästhetik im Bild und bezieht sie auf das kulturelle Erbe. Doch dieser Aspekt verkörpert eine gewisse Ambivalenz. In seiner Sozialisation hatte er ein bestimmtes Erbe erfahren. Was er jedoch im Bild artikuliert, entsteht aus seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Touré spricht sehr deutlich davon, daß es für ihn ein Zurück in eine bestimmte Umwelt ist, in seine kulturelle Tradition, eine Bewegung, die jedoch im Kontext einer diese Tradition überschreitenden Erfahrung erfolgt. Er setzt somit eine weitere innere Schicht, die diese Relation ausdrückt und die seinem Selbstverständnis als Künstler entspricht. Die physische Beschaffenheit des Bildes muß folglich auch dieser Schicht gerecht werden. Das ist der

22 Schwarz (Nachtblau), Weiß und Rot – sie verweisen auf rituelle Kontexte, s. vor allem „Paroles incantatoires" (1996) und „Mystique" (1997).

Aspekt, wo das Kunstwerk für ihn Nähe und Ferne beinhalten muß, wo er die Bedeutung des Materials und der Zeichen für die Konstituierung des Bildes relativiert. Genau mit dieser Problematik stellt er die Frage nach afrikanischer Kunst. Er beantwortet sie mit dem Streben nach einer afrikanischen Ästhetik. Für Yacouba Touré kann die Besonderheit seines Werkes jedenfalls nicht nur in der Beziehung zum Dorf fixiert werden.

„Es ist nicht das Dorf, es ist allgemeiner. Es ist das Erfassen, möglicherweise kann man vom kulturellen Boden sprechen. Es ist etwas, das in der Beziehung zum kulturellen Boden mehrere Kulturen in Afrika hinterfragt. Aber zu sagen, es wäre das Dorf?!" (Touré 29/08/97)

Dépassement[23]

Die Malerei muß etwas anderes sein als das, was man gewohnt ist. Mit diesem Verständnis situiert Yacouba Touré die Aufgabe der Malerei in mehrerer Hinsicht. Er hinterfragt ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität und stellt die Frage, was sie zu leisten imstande sein könne. Mit der Gründung der Gruppe *Vohou Vohou* wurde eine Konzeption freigesetzt, deren vielschichtige Erfahrungen in der Verbindung der afrikanischen kulturellen Tradition und der Entwicklungen der westlichen modernen Kunst bestand. Künstler wie Youssouf Bath oder Théodore Koudougnon sind für ihn nach wie vor der Inbegriff des *Vohou Vohou*. Aber was ist mit den jungen Künstlern heute, einem Kouyaté oder Tiébéna?

„Man muß schon sagen, der *Vohou* beeinflußt auch viele Junge! Sie nähern sich dem *Vohou* an. Selbst Tiébéna! Er verweigert aber, daß man ihn zum *Vohou* rechnet, denn er beansprucht nicht diese Bewegung für sich. Technisch gesehen nähert er sich dem *Vohou* an! Ich situiere ihn im Aufgehen des *Vohou*. Wenn Du so willst" (Touré 25/08/97).

Was Touré als Aufgehen des *Vohou* bezeichnet, ist kein Brechen mit dessen Geist. Er spricht vom *„Trans-Vohou"*, ein Begriff, der ihm lieb geworden ist, den er für die Arbeiten von Künstlern wie Tiébéna oder Kouyaté anwendet, den er für sich selbst beansprucht. „Man muß dem, was bereits geleistet wurde, neuen Elan einflößen. Denn man soll nicht vernachlässigen, was der *Vohou* geleistet hat! Es muß aber möglich sein, darüber hinauszugehen" (Touré 25/08/97). Diese Haltung des *Trans-Vohou* zeigt sich in seiner Einstellung zum Material und zu den Zeichen. Sie zeigt sich darin, daß er zunehmend die Befreiung von der präzisen Form der Zeichen sucht. Auch wenn sie noch sichtbar sind, wie in „Paroles incantatoires" (1996), nimmt die Dynamik der Farbflächen und der Farbflecken sowie der stofflichen Überlagerungen zu. Sie und die damit verbundene Textur werden immer mehr zu den die Wahrnehmung des Bildes strukturierenden Elementen, wie es in „Mystique" (1997) veranschaulicht ist.

23 „Weiterführen" beziehungsweise „darüber hinausgehen".

Die Idee des *Trans-Vohou* hat für Yacouba Touré ihre eigene Bedeutung. Im Gegensatz zu der heutigen jungen Künstlergeneration hat er die Auseinandersetzungen und Angriffe, denen die Künstler des *Vohou* ausgesetzt waren, mitgetragen. *Trans-Vohou* ist für ihn nicht nur das Aufgehen der Saat des *Vohou*, es ist eine kontinuierliche Reflexion seiner künstlerischen Handlung. Es ist die Suche nach neuen Herausforderungen und Lösungsmöglichkeiten, selbst wenn er sich bereits woanders empfindet und 1996 einen wesentlichen Schritt mit *Daro Daro* unternommen hat.

Für Touré bestimmt diese Reflexion, dieser Wille zur Handlung, sein Selbstverständnis, dem er selbst die Produktion von Kunstwerken unterordnet. „Man wirft mir ständig vor, ich solle kleine Bilder malen, man muß kleine Bilder malen, ständig höre ich das von all meinen Kollegen" (Touré 29/08/97). Oder es kommt vor, daß Käufer ihn besuchen, „aber da es keine Werke gibt, gehen sie wieder. Das ist alles ... Es geht mir nicht darum, zu sagen: ‚das wird gefallen, das wird sich verkaufen lassen'" (Touré 29/08/97).

Es geht ihm darum, in der Arbeit nicht den Geist zu verraten, die Suche nach der Darstellung, nach dem, was ein Bild leisten soll, ist für ihn permanent. Diesen Prozeß bezeichnet Yacouba Touré als „*ESPRIT XIEP*"[24]. Ganz allgemein definiert er diesen Begriff als sich in Frage stellen, sich nicht in bereits vorher Entwickeltem zu verschließen, sich gehen zu lassen. Und diesen *ESPRIT XIEP* will er in Verbindung mit der Gruppe *Daro Daro* zur Entfaltung bringen.

Handelte es sich bloß um dieses Sich-Selbst-Hinterfragen, wirkte die Wortkreation *ESPRIT XIEP* als simples Wortspiel. Sicher ist es auch ein solches. Es verweist auf den Aspekt des Sich-gehen-Lassens, des Weiterführens oder Darüber-Hinausgehens. Ging es vor 20 Jahren um die Rehabilitierung des afrikanischen kulturellen Feldes, gilt es nunmehr, diesen seinen künstlerischen Diskurs verstärkt in dem der Welt der Kunst zu positionieren. In diesem Sinn ist auch die eigentliche Bedeutung der Bezeichnung „*Daro Daro*" zu verstehen. „Es handelt sich um eine Initiation. Die Altersgruppen kommen aus der Initiation, und zu diesem Zeitpunkt gibt es Freudenfeste. Wenn sie den Übergang von einer Generation zur anderen durchgemacht haben, wird eine Machete in die Luft geworfen und die andere Generation fängt sie auf. Und alle schreien ‚*Daro Daro*', was soviel wie Sieg heißt" (Moro 29/07/1997). So handelt es sich nicht mehr um die Beziehung zum Dorf (die lokale kulturelle Tradition), sondern um die Hinterfragung des Verhältnisses zwischen dem kulturellen afrikanischen Erbe und den vielfältigen Aspekten, die das rezente gesellschaftliche Leben ausmachen.

Trans-Vohou und *Esprit Xiep* konstituieren seine Vision dieses „*dépassement*", des Darüber-Hinausgehens. Ein Aspekt davon ist auch das Entgegentreten gegen die westliche Rezeption, die eine „afrikanische Kunst" vehement einfordert und damit die Künstler in be-

24 Eine Worterfindung, der Geist oder die Einstellung *XIEP*.

stimmten Grenzen einengt. „*SABME*"[25], schreibt er in einem Text, „*DARO DARO* folgt seinem wilden Bedürfnis, alle kreativen Triebe freizusetzen" (Touré 1996). Alle mit bestimmten Örtlichkeiten verbundenen Themenfelder können im künstlerischen Prozeß unter Einbeziehung der Welt thematisiert werden.

Sein *Esprit Xiep*, diese Freisetzung aller kreativen Triebe, entspricht dem Mut, in einen weltumfassenden künstlerischen Diskurs einzutreten, sich unabhängig von jeglichen Regionalismen mit künstlerischen Lösungen, den Kunstwerken, im Selbstverständnis als Künstler auseinanderzusetzen. Der Begriff des *dépassement* ist insofern eine Auflehnung gegen jeglichen Diskurs der Macht im Bereich der Kunstproduktion. Es ist charakteristisch, daß er deutlich zwischen der Interaktion der Künstler untereinander und jenen sozialen Interaktionen, welche Kunstwelten (im Sinne von Becker 1984) konstituieren, unterscheidet. Als Künstler lehnt er für seine heutigen Arbeiten den Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst" ab. Was die Präsenz der Kunst afrikanischer Künstler auf den westlichen (europäischen) Märkten betrifft, kann für ihn hingegen sehr wohl von „afrikanischer Kunst" gesprochen werden. Denn diese erfolgt dem westlichen Rezeptionsdiskurs entsprechend – wie rezente Kunst aus Afrika beschaffen zu sein hätte.

Yacouba Touré versucht seine Arbeiten in einem Zusammenhang mit dem, was allgemein künstlerisch geleistet wird, wahrzunehmen und zu hinterfragen und trachtet danach, die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Verhältnisse neu zu formulieren. Touré betont, er[26], befinde sich noch am Anfang dieses Prozesses. Früher ging es ihm darum, die Malerei in einer afrikanischen Ästhetik zu kontextualisieren. Nunmehr handelt es sich um einen antizipatorischen Prozeß. Angesichts eines kulturellen Raumes, der als komplexes Beziehungsfeld zwischen den unterschiedlichsten kulturellen Phänomenen erfahren wird – und nicht in einem Dualismus zwischen Tradition und Moderne erfaßt werden kann (es geht nicht mehr um das Dorf!) –, bezeichnet Antizipation die bildliche Formulierung von lokalen[27] Problemen. An Yacouba Tourés Werken wird sie in der äußerlichen Erscheinung im Verhältnis zwischen Formgebung und Material wahrnehmbar, und akzentuiert in den inneren Schichten die Ebene der rezenten Beschaffenheit der kulturellen Interaktionen.

---

25 „Nur Mut!"

26 Das gilt auch für die Gruppe *Daro Daro*. Insofern verweigerten sie 1997 noch, sich als Bewegung zu bezeichnen.

27 Sowohl im geographischen Sinne wie auch in bezug auf kulturelle Phänomene.

IBRAHIMA KEÏTA

Ibrahima Keïta studierte von 1974/75 bis 1979 an der Kunsthochschule[1] von Abidjan und danach drei Jahre mit einem Stipendium der Côte d'Ivoire an den Beaux Arts in Paris. Nach seiner Rückkehr unterrichtete er an verschiedenen Schulen. Heute arbeitet er am „Centre de Formation Pédagogique pour les Arts et la Culture".[2] Von 1986 bis 1989 war er Präsident der „Association Nationale des Artistes Plasticiens de Côte d'Ivoire".[3] Ibrahima Keïta ist unverheiratet und lebt mit seiner Tochter in Abidjan.[4]

Ibrahima Keïta bezeichnet sich als Künstler des *Vohou Vohou*, obgleich er nicht zu den Mitbegründern der Gruppe zählte, und steht der Gruppe *Daro Daro* nahe.

Gespräch[5]

Thomas F.: Du meinst, Collage wäre nicht Dein eigentliches künstlerisches Ausdrucksmittel?

IBACK[6]: Nein, nein, es ist die Collage, aber nicht mit Zeitungsstücken. Was ich meinte, als ich von Verewigen sprach: Das aufgeklebte Zeitungspapier ist ein Stück, ein Teil der alltäglichen Realität, das in das Imaginäre des Künstlers übertragen wird. Wir leben die alltägliche Realität, sie ist das, was geschehen ist, was von der Presse berichtet wird. Ich nehme dieses Stück der alltäglichen Realität und füge es in das Imaginäre ein. Von dem ausgehend arbeite ich. Aber es ist eigentlich nicht meine Ausdrucksform. Diese ist in etwa die Aufhängung, die Montage mit Schnüren, darin drücke ich mich tatsächlich aus. Aber ich wiederhole, ich wollte bloß einen Blick auf die heutigen Geschehnisse in Côte d'Ivoire werfen, denn, wie man sagt, der Künstler ist Zeuge seiner Zeit!

Thomas F.: Wenn ich zu verstehen versuche: es ist anders als zu Beginn des *Vohou*. Da benutzte man ein anderes Material, weil es keine Mittel gab. Es ist ein anderes Bewußtsein darin?

IBACK: Es stimmt, daß der *Vohou* aus diesem Prinzip entstanden ist. Aus Mangel oder

---

1 Heute INSAAC.

2 „Zentrum für pädagogische Ausbildung für die Künste und die Kultur".

3 „Nationale Assoziation der bildenden Künstler".

4 Ein Sohn lebt in Frankreich.

5 Aus einem Interview am 12. August 1997 in Abidjan.

6 Mit IBACK signiert Keïta seine Arbeiten. Bei einigen Werken ist die Signatur IBAK, siehe „Le problème" (1992), „Das Problem".

Kostspieligkeit des klassischen Materials mußte man auf gewisse Materialien zurückgreifen. Es stimmt, daß der *Vohou* daraus entstanden ist, aber er muß danach etwas Universelles werden. *Vohou* ist heute für mich notwendigerweise die Collage von afrikanischen Materialien, es ist die Collage all dessen, was das afrikanische Leben ausmacht. Die Zeitungen sind heute Teil des afrikanischen Lebens, ob es einem paßt oder nicht! Die Konservendosen sind heute Teil des afrikanischen Lebens. Autokennzeichen sind heute Teil dieses afrikanischen Lebens! Wir sind Bürger der modernen Zivilisation! Wir haben unsere vererbte Zivilisation und wir haben die westliche Zivilisation, ob man will oder nicht. Wir stehen zwischen diesen Zivilisationen! Es gibt unter uns sogar welche, die verstehen heute nicht einmal mehr ihre Muttersprache! Infolgedessen muß heute der *Vohou* meiner Ansicht nach unbedingt universell werden, eine universelle Sprache. Deshalb darf man alles benutzen, es muß nur afrikanisch ausgedrückt sein. Ich bin ein Afrikaner, der sich ausdrückt, ich bin *Vohou*. Ich artikuliere mich mit allem, was mir unter die Finger kommt und das heute Konsumtionsobjekt sein kann, ob diese Dinge zum Westen gehören, ob sie im Westen hergestellt wurden oder von Afrikanern. Ich beachte nur, daß ich als neuer Afrikaner sie alle so benutzen kann, wie es mir gefällt. Das einzige, worum es geht, ist, daß das, was ich mache, den Afrikaner widerspiegelt, der ich nun einmal bin. Also der moderne Afrikaner, der heute nicht ohne auf die Modernität zurückzugreifen sein kann. Denn von nun an ist er in diesem Fahrwasser. Man kann sich höchstens von der Vergangenheit inspirieren lassen, von unseren traditionellen Bräuchen und all dem, und dann soll man versuchen, eine Mischung vorzunehmen. Im Grunde sind wir selbst diese Mischung! …

Thomas F.: Dich interessiert also nur der momentane Zustand in Deiner Entwicklung und Deiner Arbeit! Es geht Dir nicht darum, an Deine Wurzeln zurückzukehren, Deine Tradition? Du sagtest, Du würdest über die gegenwärtige Situation arbeiten, über Demokratie in Côte d'Ivoire, in Afrika …

IBACK: Unter anderem! Sie bildet eines meiner Themen. Im Kopf eines schöpferisch Arbeitenden schwirren viele Dinge umher. Vielleicht bin ich heute an diesem Punkt, morgen bin ich vielleicht von etwas anderem inspiriert, und dann werde ich das behandeln! Wenn man die Bilder auf der Terrasse ansieht, gibt es keine Zeitungscollagen, sie handeln nicht über die Demokratie!

Thomas F.: Das Thema, das Du ansprachst: Dich interessiert der moderne Afrikaner!

IBACK: Ja, der moderne Afrikaner! Ich meine, wir sind die modernen Afrikaner, wir leben eine Zeit, die man nicht aufhalten kann, die entschieden verpflichtet, weiterzugehen, weiterzugehen mit der Technologie, mit allem, was heute ge-

tan wird. Ich denke, wir müssen in diesem Geist weiterarbeiten. Aber man muß in dieser Mischung der Kulturen sehen, man muß wissen, daß sich ein Afrikaner artikuliert. Selbst wenn wir westliche Sachen verwenden, in der Komposition, in den Farben, die wir benutzen. Ich sage, es handelt sich um eine Mischung, d. h., man kann sowohl Tradition und Modernismus mischen. Ich habe Bilder, in denen sind Amulette und Zeitungsausschnitte vereint!

Thomas F.: Gibt es typisch afrikanische Farben?

IBACK: Aber sicher doch, ja! Es sind die Farben in den Ockertönen, in gebrannter Sienaerde, schwarz sogar und selbst eine andere Form des Zinnoberrots. Nicht daß Afrikaner das erfunden hätten, aber es handelt sich um Farben, die traditionell seit jeher in Afrika existiert hatten. Die Afrikaner haben beispielsweise nicht auf die Europäer gewartet, um zu wissen, wie man diese Farben produzieren kann! Youssouf Bath[7] hat immer diese Farben selbst hergestellt! Er greift nie zurück auf die kommerziellen Farben, er stellt sie weiterhin her. Ich aber sage mir, wenn sie kommerziell sind, kaufe ich sie und verwende sie! Ich kaufe gebrannte oder natürliche Sienaerde, Ocker, ich kaufe und benutze sie. Denn für mich ist Farbe ein Material. Es ist wie die französische Sprache. Man gebraucht sie, wir gebrauchen Französisch, um uns auszudrücken. Ich verwende infolgedessen die kommerzielle Farbe, um mich auszudrücken. Ich bewundere, was er (Youssouf Bath, Anm. des Vfs.) macht, es ist toll! Ich aber sage mir, die kommerziellen Farben sind da, ich kaufe sie und artikuliere mich mit ihnen.

Thomas F.: Wir hatten unlängst eine solche Debatte über Französisch, eine importierte Sprache, eine Sprache, die heute die offizielle ist. Und Du sagst, daß die Farbe materiell sei.

IBACK: Ich sagte, daß für mich die Farbe genauso zum Ausdruck benutzt werden soll wie die französische Sprache. Die Poeten, die afrikanischen Schriftsteller benutzen Französisch, um sich auszudrücken. Ich verwende die industriellen Farben, um mich auszudrücken. Für mich ist es ein bißchen wie die französische Sprache. Denn die industrielle Farbe ist nicht afrikanisch, sie ist sehr modern. Ich aber sage, ich benutze sie ein wenig wie die anderen Französisch benutzen, um sich auszudrücken. Denn wenn sie kein afrikanisches Alphabet haben, um sich zu artikulieren, um ihre Bücher zu schreiben, soll man ihnen nichts vorwerfen. Man erkennt ihre Afrikanität an dem, was sie machen. Es gibt keinen Grund, daß man in meiner industriellen Malerei nicht meine Afrikanität sieht!

Thomas F.: Du suchst diese Afrikanität, wenn Du arbeitest?

---

7 Youssouf Bath ist bei einem Teil des Gesprächs anwesend.

IBACK: Immer!

Thomas F.: Ich muß Dich ein bißchen provozieren!

IBACK: Ich glaube, es ist das wichtigste! Denn es ist nicht bloß, weil wir von soviel modernem Zeug umringt sind, von Fernsehen, Stereoanlagen, solchen Dingen. Es ist nicht deswegen, daß wir nicht unsere Afrikanität suchen würden! Ich denke sogar, daß wir mit dem Modernismus immer dekulturierter werden. Und deswegen müssen wir unsere Afrikanität suchen!

Thomas F.: Ich habe den Eindruck, da gibt es unterschiedliche Haltungen. Vom Standpunkt der Materialien, mit denen Youssouf Bath arbeitet, in seiner Symbolik, Du sagtest es selbst, bewegt er sich in den Bereich der Tradition und behandelt diesen in einer gegenwärtigen Art. Du sagst: ‚Ich arbeite mit den industriellen Produkten, die auf dem Markt sind, ich drücke meine Afrikanität aus.' Eigentlich handelt es sich dabei um die rezente Situation des modernen Afrikaners?

IBACK: Der konsumiert, der konsumiert!

Thomas F. und YBATH: Das ist etwas anderes!

IBACK: Ich bin ein moderner Afrikaner. Ich bin ein Afrikaner, der konsumiert und der Produkte konsumiert, die er nicht herstellt. Ich bin in einer Welt, die sich einer Evolution verschrieben hat, die ich nicht beherrsche, welche die Afrikaner selbst nicht mehr beherrschen! Wir alle waren hoch erfreut, den Malier zu sehen, der an den Konzepten der NASA in bezug auf den Mars beteiligt war, wir waren alle hoch erfreut! Heute ist das so! Afrika hat sich dem verschrieben! Wir konnten uns nicht vorstellen, daß ein Afrikaner in den geschlossenen Kreis der NASA vordringen könne. Heute ist ein Afrikaner dort! Es ist aus, wir können nicht mehr zurück! Wir können die Entwicklung nicht aufhalten! So sehe ich das Leben! Ich habe nichts gegen jene, die weiterhin die Tradition zu perpetuieren trachten, das ist schon in Ordnung, es ist ganz toll! Aber ich bin ebenso überzeugt, daß einige resolut ihren Blick auf die Zukunft richten müssen, ohne zu vergessen, daß sie Afrikaner sind! Denn sie sind zuallererst Afrikaner! Und wenn sie sich ausdrücken, dann sei es stets als Afrikaner!

Suspension und *Grattage*[8]

In bezug auf Material und Technik scheinen Keïtas Arbeiten auf den ersten Blick höchst heterogen. Vor einem Hintergrund, der in eine obere hellbeige und eine dunkelbraune un-

8 Aufhängung und Kratzen.

tere Hälfte unterteilt ist, dominieren in „Suspension" (1979)[9] dicke Schnüre, an denen im unteren Teil verschiedene dünnere Schnüre und Textilstücke hängen. Dann wieder arbeitet der Künstler mit Zeitungsausschnitten und anderen Belegen des Alltags, wie in „Le problème" 1992,[10] oder in „L'interrogation" (1992)[11]. Schließlich schafft Keïta Bilder, deren Spannungsverhältnis sich zwischen Farbfläche und Formen ergibt, die durch das Aufbrechen der Farbe und dem Freilegen der darunterliegenden Schichten erzielt werden.

Farben sind für Ibrahima Keïta Arbeitsmittel, zunächst ohne kulturelle Konnotation. Die Farben, die er benutzt, haben eine afrikanische Tönung, als sie traditionell in Afrika bekannt waren und gebraucht wurden. Der Unterschied liegt seines Erachtens bloß darin, daß diese Farben früher in Afrika durch andere Verfahren als dem industriellen gewonnen wurden. Wenn sich folglich ein Künstler wie Youssouf Bath mit der traditionellen Farbgewinnung auseinandersetzt, so ist das ein Aspekt, den Keïta zwar achtet, der jedoch für seine eigene Intention unbedeutend ist.

Keïta verwendet zudem Ausschnitte von Zeitungen der Côte d'Ivoire, zumeist Titel von Artikeln, sowie Arzneirezepte[12] und Autokennzeichen.[13] In „Suspension" (1979) zieht er Stücke traditioneller Stoffe bei, Textilien aus Korhogo im Norden der Côte d'Ivoire oder des *„bogolan"* aus Mali.[14] Auch erwähnt der Künstler, es sei schon vorgekommen, daß er Amulette auf seine Bilder appliziert hätte. Zwischen Farbe und Leinwand setzt Keïta eine Schicht, die aus einer Verbindung aus Papiermaché und Gips besteht, wobei er die starke Mischung von Papier, Gips und Leim betont. Durch diese Mischung erhalten seine Bilder eine gröbere Textur. Als Bildträger fungiert schließlich Leinwand, die entweder auf Keilrahmen aufgezogen, oder auf Holzfaserplatten aufgeleimt wird.[15]

Der Künstler verarbeitet demnach in seinen Werken eine Mischung von Materialien, ohne sich zu kümmern, ob diese Dinge aus dem Westen stammen oder ob sie traditionellen gesellschaftlichen afrikanischen Kontexten angehören. Es können heute diese, morgen jene Sachen sein. Der Auswahl sind diesbezüglich keine Grenzen gesetzt.

Angesichts dieses sehr freien Umgangs mit Material verwundert es vordergründig ein bißchen, daß sich Keïta als Künstler des *Vohou Vohou* bezeichnet. „Ich war nicht in ihrem[16] Jahrgang. Aber der Geist des *Vohou* hat mich dermaßen erfaßt, daß ich immer in diesem gearbeitet habe" (Keïta 12/08/97). Bei „Suspension" (1979) mag man den Ansatz des

9 „Aufhängung".

10 „Das Problem".

11 „Die Fragestellung".

12 In „Le problème" (1992).

13 In „L'interrogation" (1992).

14 Die Stadt Korhogo liegt im Gebiet der Senufo. Keïta bezieht seine Herkunft auf diese Stadt, in der seine Familie lebt. Sein Vater ist Dyula, seine Mutter stammt aus Guinée Conakry. Der *bogolan* ist der berühmte traditionelle Stoff bei den Dogon.

15 Beispielsweise bei „Esprit antilope" („Geist der Antilope", 1997).

Vohou noch deutlich erkennen. Im unteren Teil des Bildes sind alte Textilstücke in das Bild integriert, und es handelt sich nicht um heutige industriell gefertigte Stoffe:

„Wenn ich in meinen Arbeiten Collagen mit traditionellen Stoffen vornehme, dann nehme ich Stoffe aus Korhogo. Ich möchte sogar weitergehen, denn der *bogolan* hier ist ein traditioneller Stoff der Dogon in Mali. Ich habe ihn verwendet, noch bevor es zur Mode wurde, ihn (in der modernen Kunst, Anm. des Vfs.) zu gebrauchen. Das Bild beinhaltet ein Stück *bogolan*, es ist der echte *bogolan*, der noch manuell gewebt wurde. Es handelt sich also um den traditionellen *bogolan*, nicht um das, was die Textilindustrien heute als Kopie herstellen!" (Keïta 12/08/97)

In vielen Werken sind Verweise auf traditionelle afrikanische Kulturen anhand von Zeichen zu finden. Bei Arbeiten wie „Vestiges" (1997)[17] oder „Tradition face au fléau (SIDA)" (1997)[18] erkennt man geometrische Muster, die Keïta auf Skarifizierungen oder auf Muster an den Hütten in den Dörfern zurückführt. In „Ancêtre" (1997)[19] malt Keïta die Augen als herausragende Zylinder. Es handelt sich um eine formale Lösung, die für manche traditionellen Masken charakteristisch ist, wie beispielsweise die *Guéré*-Masken oder einige Masken der Dan[20].

Dennoch ist Ibrahima Keïta explizit, wenn er meint, daß die Materialien genauso wie die Farben für ihn Mittel zum künstlerischen Ausdruck sind. Beachtenswert ist, daß gerade seine Collagen mit Zeitungsausschnitten und Dingen des täglichen Lebens vom Gesichtspunkt des Materials aus gesehen nicht den Bezug zur traditionellen Gesellschaft widerspiegeln. Aus der Perspektive des Materials kann dieses Konzept bei Keïta in dieser Form nicht umfassend Gültigkeit haben.

Um die Beziehung seines Werks zum *Vohou* zu verstehen, gilt es, die Technik des Künstlers näher zu betrachten. Keïta benutzt Collage in zweierlei Hinsicht. Mit Collage bezeichnet er einerseits die Mischung aus Papiermaché und Gips, die ihm in vielen Werken als Farbunterlage dient. Andererseits ist sie auch jenes Verfahren, wodurch er Zeitungsausschnitte und Dinge des Alltags auf seine Bilder appliziert. Auch benutzt er das Prinzip der Aufhängung, *„suspension"*, als Ausdrucksmittel, wodurch die Schnüre eine zentrale Bedeutung erlangen. Ferner bedient er sich des Verfahrens des Ab- oder Wegreibens von Farbe, *„grattage"*, das er mit Schmirgelpapier vornimmt.

Collagen wie „Le problème" (1992) und „L'interrogation" (1992) basieren auf der Beziehung zwischen Farbflächen und Zeitungsausschnitten. In „Le problème" (1992) ist ver-

16 Von Youssouf Bath, Théodore Koudougnon, Kra N'Guessan und Yacouba Touré.

17 „Spuren der Schönheit".

18 „Tradition angesichts der Geißel (AIDS)".

19 „Ahne".

20 Beide sind in Liberia und Côte d'Ivoire zu finden.

tikal gestellt der Titel „un excédent d'un milliard de francs“[21] zu lesen, der in Verbindung mit den Arzneinamen auf der linken Seite und dem weißen Rezept auf der rechten zum Bedeutungsträger wird. Das obere Feld des Bildes ist in Schwarz gehalten. Der Künstler läßt die Ausschnitte in ein ockerfarbenes Feld im rechten unteren Teil fließen. In „L'interrogation“ (1992) kommen die Zeitungstitel scheinbar aus einem dunklen Trichter und kondensieren sich am unteren Rand des Bildes. „Boycott actif“, „Aujourd'hui la Côte d'Ivoire en ébullition“, „Casse à Abidjan“, „La manipulation“, „Crise politique en Côte d'Ivoire“ und schließlich „Et si on se parlait“[22]sind deutlich lesbar. In der unteren Mitte gruppiert Keïta diese Artikeltitel, das blaue ivoirische Autokennzeichen und eine aufgekratzte Farbfläche um ein großes rotes Fragezeichen.

Diese Kunstwerke hat der Künstler anläßlich des Großereignisses der „Grapholies“ 1993[23] im „Centre Culturel Français“ in Abidjan ausgestellt. Keïtas Art der Collage beruht, wie er selbst sagt, auf einem Dualismus zwischen alltäglichem Leben und dem Imaginären des Künstlers. Diese Transposition beinhaltet eine zeitliche Komponente im Kontext der Wahrnehmung. Während die Zeitungen von den Menschen rasch gelesen und danach weggeworfen werden, bleibt das Bild als Bezugsfeld zu tatsächlich stattgefundenen Ereignissen bestehen. Aufgrund der schöpferischen Bearbeitung werden zudem Zeitungstitel und Dinge des Alltags in ein Beziehungsgeflecht zueinander und zu den Farbflächen gestellt. Dadurch soll das Kunstwerk als Objekt der ästhetischen Wahrnehmung eine grundlegend andere Reflexionsdimension des von den Menschen Erlebten im Verhältnis zu den Zeitungsberichten darstellen.

„Die Geschichte der Gegenwart von Afrika findet heute auf der politischen Ebene statt. Was die Demokratie seit Beginn der 1990er Jahre anlangt, so entstehen einige Probleme in den verschiedensten Ländern. Es handelt sich um ganz normale Versuche. Es wäre folglich völlig abnormal, wenn die Besucher aus dem Ausland (der Grapholies, Anm. des Vfs.) nicht erfahren würden, daß Künstler der Côte d'Ivoire sich mit dieser Zeit auseinandersetzen“ (Keïta 12/08/97).[24]

Eine andere, für Keïta wichtige Technik ist jene der *suspension*, der Aufhängung, wie sie in „Suspension“ (1979) veranschaulicht ist. Vom Bildaufbau her sind die Relationen zwischen hellen und dunklen Flächen zu beachten, zwischen dicken langen Schnüren und den Textilien, zwischen langen Schnüren und den vielen dünnen sowie zwischen diesen letzte-

21 „Ein Überschuß von einer Milliarde Francs“. Es handelt sich um Francs CFA.

22 „Aktiver Boykott“, „Heute die Côte d'Ivoire am Sieden“, „Verwüstungen in Abidjan“, „Die Manipulation“, „Politische Krise in Côte d'Ivoire“ und „Würden wir miteinander reden“.

23 Grapholies war als eine Art Biennale der Bildenden Künste gedacht.

24 Keïtas Werke wurden im CCF (Centre Culturel Français) gezeigt, da er nicht in der offiziellen Selektion war. Die von einer Jury offiziell gewählten Künstler wurden im Hôtel Ivoire, dem Luxushotel Abidjans, ausgestellt.

ren und den Textilstücken. In der Vertikale, dem Bereich der Aufhängung, handelt es sich offenkundig um eine Proportionsverschiebung, wobei die unterschiedlichen Längen der dicken Schnüre Distanz thematisieren. Auffallend an den dünnen Schnüren ist zunächst deren Quantität im Verhältnis zu den dicken. Des weiteren sind sie den Textilstücken vorgesetzt. Letztere befinden sich also in einer horizontalen Tiefe zu den ersteren. Wenn bei der Betrachtung die Bedeutung der Farbgebung und der Schnüre vorerst unklar erscheint, verweisen die Textilien mit ihren Mustern auf traditionelle kulturelle Erscheinungen. Die Montage mit Schnüren bezieht sich auf die Verbindung mit Tradition, mit kulturellen Leistungen traditioneller Gesellschaften.

Schließlich gilt es Keïtas Prinzip des *grattage*, des Aufschleifens oder Kratzens zu betrachten. In „L'interrogation" (1992) hat er es beispielsweise bereits angewandt. In rezenten Arbeiten, wie in „Vestiges" (1997) und „Esprit antilope" (1997) wird diese Technik zu einem wesentlichen Charakteristikum des Werks.

„Es gibt Bilder, die beladen sind. Man klebt Papier auf, man zerreißt, man klebt neuerlich auf, man zerreißt. Wenn ich sie ansehe, habe ich oft den Eindruck, daß man hineinschneiden kann, um schließlich ein Bild zu erhalten, ohne etwas hinzuzufügen. Heute verfolge ich ein bißchen diese Art von Experiment. Es passioniert mich. Ich tränke das Papier sehr stark mit Leim. Wenn es nicht ein Zeitungsausschnitt ist, wo ich will, daß man den Titel lesen kann, nehme ich das Papier, leime es auf und gehe mit Gips darüber. Sobald diese Mischung getrocknet ist, trage ich eine dünne Farbschicht auf. Nun beginne ich mit dem Schleifen, um das zu erhalten, was ich suche! Ich suche das, was ich überall sehen kann, sei es die Erde, sei es eine Mauer. Dort sind es Erscheinungen, die durch Einwirkung der Natur entstehen oder auch des Menschen, aber unbewußt. Ich versuche das wiederzufinden, es in ein Kunstwerk umzusetzen" (Keïta 12/08/97).

Ibrahima Keïta bezeichnet *grattage* als eine Suche im Material. In „Vestiges" (1997) löst sich durch Schleifen ein an der rechten unteren Seite gemaltes geometrisches Muster auf, es ist nur noch eine kleine Spur davon erkennbar. In „Tradition face au fléau (SIDA)" (1997) ist ein ähnliches Muster in der oberen Mitte des Bildes vertikal eingekratzt. Es wird erst durch diese Technik sichtbar. Ebenso geschieht es mit „Esprit antilope" (1997), wo eine stilisierte Form der Antilope in der Mitte erscheint, freilich mit anthropomorphen Zügen, und am unteren Bildrand zwei Hörner[25]. Sie bezieht sich auf die Antilopenmasken der Bamana.

Keïtas Techniken der Collage, der *„suspension"* und des *„grattage"* mögen zunächst völlig unterschiedlich erschienen sein. In der Art und Weise, wie der Künstler sie anwendet, weisen sie jedoch verbindende Elemente auf. Die Collage von Zeitungsausschnitten und

25 Die Antilopenmasken *tyi wara* der Bamana in Mali treten in Ritualen immer zu zweit auf, wobei eine männlich, die andere weiblich ist.

Dingen des Alltags entspricht dem Applizieren dieser Materialien auf die Farbflächen des Bildes. Anhand des Kratzens und Schleifens dringt er durch die Bildoberfläche in tiefere Schichten ein, um Formen freizulegen, die Form der Antilope, geometrische Muster, die er auf Skarifizierungen und Malereien an den Wänden der Hütten in den Dörfern zurückführt. Im Fall der Aufhängung verfährt er in der Vertikale der Bildfläche, um solche Muster anhand alter Textilien zum Vorschein zu bringen.

Mit allen drei Verfahren verbindet der Künstler verschiedene Elemente, operiert mit Tiefe, sei es in der Horizontalen oder in der Vertikalen. Das Bild, insbesondere die Farbfläche, stellt den Raum dar, in dem diese Verbindungen stattfinden. Doch das Bild als solches ist nicht afrikanischen Ursprungs. „Das Bild als solches, in seiner Konzeption, der Umstand, daß es aus einer auf einen Keilrahmen aufgezogenen Leinwand besteht, ist nicht wesenhaft afrikanisch. Das habe ich vom Westen gelernt" (Keïta 12/08/97). Die Frage, worin ein Bild als von einem afrikanischen Künstler gestaltetes erscheint, liegt für ihn darin, wie das Bild gemalt wird. Obgleich Keïta Einflüsse aus dem Westen nicht abstreitet, sie durchaus anerkennt, rückt er in seinen Werken die Frage der Abstraktion in den Mittelpunkt. Denn eine bestimmte Abstraktion ist Afrika inhärent, nicht Europa. Die Figurinen, die Masken, die geometrischen Formen an den Hütten, auf den Textilien und die Skarifizierungen auf den Körpern hat es seit langem gegeben, und sie folgen dem Prinzip der Reduktion auf das Wesentliche.

„Es tut mir leid, aber Abstraktion war nie westlichen Kunstsinns. Ihr selbst, ihr Europäer habt geschrieben, daß die Abstraktion um die Jahrhundertwende entstand! … Aber in Afrika gab es abstrakte Kunst! Die afrikanische Kunst ist im übrigen nicht abbildend (der Realität, Anm. des Vfs.), sie ist vielmehr bedeutungsvoll, sie hat immer Bedeutung! Wenn man eine Maske schnitzt, handelt es sich nicht um das Bild von jemandem oder eines Tiers, es ist etwas Immaterielles … Sobald man so immaterielle Dinge wie Vitalität oder Kraft (der Antilope, Anm. des Vfs.) zu materialisieren sucht, ist es offenkundig, daß man zur Abstraktion kommt" (Keïta 12/08/97).

So dienen Keïta die Stilisierungen der Antilope, mit anderen Worten ihres Geistes,[26] die zylinderförmigen Augen in „L'ancêtre" (1997), die geometrischen Muster, aber auch die Dinge des Alltags dazu, um auf das afrikanische Prinzip der Abstraktion hinzuweisen. „Man findet (in meinen Bildern, Anm. des Vfs.) diese gleichen Zeichen wieder, die den Afrikanern zu eigen sind. Für mich sind das Elemente, welche die Afrikanität unserer Bilder betonen" (Keïta 12/08/97). Das sind Elemente, die der Europäer nicht kennt, deren Bedeutung er nicht kennt und nicht beherrschen kann. Keïta verweist auf ein ihm wesentliches Anliegen, das auch jenes vieler seiner Kollegen ist, daß diese scheinbar westliche Abstraktion eigentlich eine Auseinandersetzung mit den Leistungen traditioneller afrikanischer Kultur darstellt.

---

26 Vitalität und Kraft.

„Die Leute denken, es wäre eine Modeerscheinung, denn die moderne Kunst ist Abstraktion. Aber wir haben uns nur mit unserer Tradition neu verbunden! ... Es ist eine Art von Kontinuität! ... Es ist keine Modeerscheinung. Ich denke, es ist eher eine Inanspruchnahme der Wurzeln selbst! Natürlich ist die Abstraktion, die als Malerei auf Staffelei[27] konzipiert ist, eine dem Afrikaner fremde Konzeption, und sie schließt uns in einer Art Unverständlichkeit ein. Die Leute verstehen nicht, was wir machen, denn wir haben uns von der Kunst her als erste mit unseren Wurzeln auseinandergesetzt, und wir sind in regelmäßigem Kontakt mit ihr ... Es ist normal, daß jene, die keine Kunststudien gemacht haben, die Sonnenuntergänge malen, das Meer malen und all diese Dinge, ... sie haben nicht versucht, zur Wurzel zurückzukehren. Sie können das nicht verstehen!" (Keïta 12/08/97)

Mit der Erscheinung des Bildes versucht Ibrahima Keïta den Unterschied zwischen afrikanischer und westlicher Abstraktion zu akzentuieren. Zugleich setzt er als bestimmenden Aspekt seiner Malerei die Kontinuität zu den kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnissen vor der großen kolonialen Eroberung Afrikas, die nach Abschaffung der Sklaverei einsetzte (Davidson 1994: 4). Die Farboberfläche wird bei ihm zu seiner gelebten Gegenwart, in der es das westliche Konzept des Bildes gibt sowie die kommerziellen Farben. Die in den Collagen applizierten Zeitungsausschnitte, die Autokennzeichen und anderen Dinge des Alltags beziehen sich auf diese Alltäglichkeit. Wenn auch auf einem tieferen Bezugspunkt die Kolonialverhältnisse stehen, setzt der Künstler seine Elemente besonders in Verbindung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen in Côte d'Ivoire seit der Unabhängigkeit. *„Suspension"* und *„grattage"* stellen zwei technische Aspekte der Konstruktion von Kontinuität dar. Daraus werden die dünne Farbschicht an der Bildfläche, die massivere darunter liegende Schicht aus der Mischung von Papier, Leim und Gips sowie die Formen verständlich, die aus dem Kratzen und Schleifen im Bild erscheinen. Ferner setzt er diesen Aspekt mit der Technik der *„suspension"* um.

Modernismus und Afrikanität

Wenn Keïta von Kontinuität spricht, so handelt es sich keineswegs nur um den Versuch, sich in Tradition zu verwurzeln. Kontinuität ist die gegenwärtige Auseinandersetzung, wodurch er das Aktuelle und nicht das Vergangene thematisiert.

„In meinem Verständnis von Kunst heute ist es nicht so, daß bloß weil ich sage, daß ich aus Korhogo komme, müßten alle meine Werke Bilder von Korhogo widerspiegeln. Nein, nein, nein! Ich sage nicht, ich bin Afrikaner, folglich darf ich auf meine Bilder nur afrika-

27 Staffelei steht hier für die westliche Malerei. Der Ausdruck impliziert nicht, daß notwendigerweise alle Bilder auf Staffelei entstehen müssen.

nische Sachen kleben. Ich sage mir, ich bin ein moderner Afrikaner. Ich lebe in einer Zeit, die sich über zwei Epochen ausbreitet. Eine ist in permanenter Bewegung und die andere ist stagnierend. Tatsächlich hat sich die Periode der afrikanischen Skulptur ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr verändert! Übrigens haben einige Kritiker von stagnierenden Zivilisationen in Verbindung mit der afrikanischen Skulptur gesprochen. Ich bin also zwischen diesen beiden Zivilisationen! Wenn ich das (zeigt auf eine Tasse, Anm. des Vfs.) nehmen könnte und daraus ein Kunstobjekt machte, gibt es keinen Grund, daß ich es nicht machte. Nur meine Art, sie künstlerisch zu gebrauchen, müßte zeigen, daß ich mich als Afrikaner ausdrücke! Meine Ausdrucksweise darf nicht die gleiche sein wie jene des Europäers, der diese Tasse benutzen würde" (Keïta 12/08/97).

Ibrahima Keïta versteht sich selbst als moderner Afrikaner und artikuliert sich als zwischen zwei kulturellen Ordnungen befindlich. Damit kann er als Künstler nicht so einfach die Ausdrucksformen der westlichen Kultur anwenden, dann gäbe es die Differenz nicht mehr und er würde sich der Kritik des Kopierens westlicher Kunst aussetzen. Das Dilemma, das er ausdrückt, betrifft auch die andere Kunstform, jene seiner Herkunft, die erst ab einem bestimmten Zeitpunkt „stagnierte", nämlich mit der gesellschaftlichen Überlagerung durch das Kolonialsystem. Zudem sind es westliche Kritiker, die auf diese Form der Stagnation hingewiesen hätten. Wie sollte er sich folglich in einer sich ständig wandelnden Zeit in einer Kunstform äußern, die als stagnierend qualifiziert wird? Darüber hinaus unterscheidet Keïta zwischen seiner Herkunft Korhogo und dem, was er tatsächlich lebt. Denn eine Kontinuität im Bild aufzubauen, zwischen den kulturellen Wurzeln und dem Alltäglichen, ist etwas anderes als die eigene Kunst in der lokalen Tradition zu situieren. In diesem Zusammenhang stellt sich außerdem die Frage, was Korhogo für den Künstler bedeutet. Sicher entspricht die Verwendung von Materialien aus der Stadt im Norden dem Versuch, sich so weit wie möglich an die kulturellen Wurzeln anzunähern.

„Nehmen wir beispielsweise ‚Suspension' (das Bild, Anm. des Vfs.). Ich spreche von Aufhängung, denn es sind die traditionellen Werte, die aufgehängt sind. Das ist ein Bild, das man vielleicht als abstrakt empfindet, für mich ist es jedoch figurativ. Ich habe alles am unteren Rand konzentriert, Collagen von traditionellen Stoffen, wie den *bogolan* oder die Stoffe aus Korhogo. Sie werden von Schnüren gestützt, dicken Schnüren, welche die Tradition symbolisieren. Diese Schnüre sind erschlafft. Sie können die Tradition nicht mehr stützen. Aber auf den Überresten dieser dicken Schnüre, ..., gibt es viele kleine, die entstehen. Sie stützen die Tradition gegenüber dem Modernismus. Denn der Modernismus hat bewirkt, daß die dicken Schnüre die Tradition nicht mehr stützen können. Und diese neuen, dünnen Schnüre, wen symbolisieren sie? Eigentlich die neuen Afrikaner, die wir sind! Wir, die wir in westlichen Schulen waren, die Dinge von dort gelernt haben. Und mit diesem Beitrag versuchen wir die Tradition aufzuheben, sie aufrechtzuerhalten!" (Keïta 12/08/97)

„Suspension" (1992) ist demnach keine Rückbewegung des Künstlers hin zur Tradition, sondern eine Darstellung der eigenen Situation und aller seiner Zeitgenossen. Im Grunde verweisen nur die Schnüre und Textilien auf Tradition. Es gilt auch zu beachten, daß die Textilstücke nicht aus demselben kulturellen Kontext stammen. Wichtiger ist an dieser Stelle, daß die Bezugnahme zu Tradition in einer Form ausgedrückt wird, die einen radikalen Bruch zu traditionellen künstlerischen Formen bedeutet. In seiner künstlerischen Annäherung an seine Wurzeln setzt der Künstler eine grundlegende Differenz zum Traditionellen. In diesem Konzept erscheint der Ort Korhogo daher als doppelte Einheit. Zum einen ist er Herkunft und somit mit Tradition gleichgesetzt, zum anderen ist er die heutige Stadt, folglich gegenwärtiger Alltag, Distanz zu Tradition.

„Ich war kürzlich in Korhogo anläßlich der Bestattungsfeierlichkeiten eines Onkels, dem ich sehr verbunden war ... Ich muß auch sagen, daß das Korhogo, das ich in meiner Kindheit kannte, etwa vier bis fünf Jahre nach der Unabhängigkeit[28], ein traditionelles Korhogo war, wo der heilige Hain mitten in der Stadt lag. Es gab Umzüge der heiligen Masken. Es war der Weg der Masken, niemand durfte da durchgehen. Die Zeremonien, die Auftritte der heiligen Masken, fanden auf dem öffentlichen Platz statt. Als ich unlängst hingefahren bin, sah ich eine moderne Stadt! Mit all ihren modernen, asphaltierten ‚Straßenarterien', überall Kreuzungsampeln, selbst wenn nur die Fahrräder von Zeit zu Zeit anhalten. Ich sah die heiligen Haine, die früher den kulturellen Stolz der Menschen des Nordens ausmachten. Man kann sie heute nur noch in den entlegenen Dörfern sehen. Im heutigen Korhogo existieren praktisch keine heiligen Haine mehr, nicht einmal in der unmittelbaren Umgebung! Früher gab es zwei bis drei mitten in der Stadt! Einer wurde völlig kahlgeschlagen, der andere wurde ohne längere Debatten mit einer Mauer umzäunt. Ein heiliger Hain, der von einer Mauer umgeben ist, ist kein heiliger Hain mehr! Es ist schade, Aspekte des kulturellen Lebens sind verschwunden!" (Keïta 12/08/97)

Freilich räumt Keïta ein, daß die Kultur der Senufo, die Veranstaltungen der Tradition, noch in den Dörfern zu erleben sind. Für den bildenden Künstler stellt sich jedoch diesbezüglich die Frage, was er dort für seine schöpferische Arbeit zu finden erhofft. „Ich denke immerhin, daß wir von dem, was man heute in den Dörfern beobachten kann, bereits die Kopien haben" (Keïta 12/08/97). Damit meint er, daß ein Aufgreifen der Masken und Statuetten als Reproduktion im Geist des traditionellen Kontextes für eine zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung nicht sinnvoll erscheint. Das würde bedeuten, daß die mystischen Konnotationen dieser Objekte beachtet werden müßten. Das ist für heutige bildende Künstler nicht möglich. In Zusammenhang mit der Frage nach der Bedeutung von Tradition in Keïtas Werk gilt es außerdem zu sehen, daß er sich zwar stark von den Objekten des Nordens inspiriert, aber beispielsweise in „Suspension" (1979) auch Stoffstücke

28 Côte d'Ivoire wurde 1960 unabhängig.

aus Mali in das Bild integriert. Für sich als Künstler beansprucht er einen freien Umgang mit solchen Elementen. Wenn bislang Tradition bei ihm mit Herkunft ident gesetzt werden konnte, erscheint sie nunmehr zusätzlich in einem verallgemeinerten Kontext. Auf keinen Fall kann dieser Bezugspunkt als künstlerisches Anliegen einer Art Revitalisierung oder Perpetuierung einer bestimmten Tradition verstanden werden.

Keïtas Beziehung zu Tradition in seinem künstlerischen Schaffen ist in Verbindung mit seiner Auseinandersetzung mit westlicher Kunst zu situieren. Denn wenn er eine afrikanische Ausdrucksform sucht, so ist zu fragen, was ihn an den Werken in den europäischen Museen und Galerien interessiert. Welche Überlegungen bestimmen die Wahrnehmung des Künstlers angesichts dieser Werke?

„Wenn ich in den Louvre oder bestimmte Galerien ging, sagte ich mir, ..., daß ich ein neuer Afrikaner bin und daß ich all das sehen müsse. Und ich müsse herausfinden, wie ich das, was ich hier sehe, mit dem verbinden kann, das bereits in Afrika von meinen Ahnen geschaffen wurde, in bezug auf die Skulptur, auf die Malerei an Hütten und all das. Denn ich wollte eine Kunstform finden, die für Afrika eigen ist. Aber ich präzisiere, ich meine das Afrika der Gegenwart, nicht das traditionelle Afrika, also das aktuelle Afrika! Mit anderen Worten, das Afrika, das die industriellen Produkte konsumiert. Ich fragte mich folglich ständig, wie kann ich das, was ich dort gesehen habe, was ich dort erfahren habe, was ich dort erlernt habe, mit dem verbinden, was hier bereits geleistet wurde, um die genaue Mitte zu finden ... Mein Platz befindet sich in dieser Mitte, und es ist der Platz von Millionen Afrikanern heute. Ich würde sagen, meiner ganzen Generation" (Keïta 12/08/97).

Keïta spricht vom „neuen" Afrikaner, um auf die Situation zu verweisen, daß er sich, ebenso wie all jene seiner Generation, zwischen diesen beiden Kulturen bewegt. Für sich genommen entspricht weder die eine noch die andere dem, wie er sich definiert. Insofern mag es manche geben, die sich den Traditionen zuwenden, um sie zu pflegen und zu perpetuieren. Er aber sucht für sich den Weg, der sich aus der Mischung beider ergeben könnte. Insofern interessiert ihn, das Mögliche in der Zukunft in seiner Kunst zu thematisieren.

„Ich denke, es ist immer derselbe Kampf! Was man unbedingt wissen sollte, wir sind Afrikaner, die zwischen Zivilisationen zerrissen sind! Wir sind moderne Afrikaner, wir sind nicht jene Afrikaner, die vor uns waren, vielleicht vor der Jahrhundertwende. Sie waren wahre Afrikaner. So wie wir sind, haben wir eine Zivilisation angenommen und wir haben eine ererbte Zivilisation. Und das Problem ist, daß die westliche Zivilisation immer mehr überhand nimmt gegenüber der unsrigen. Es stimmt, daß man alles tun muß, um sie nicht ganz zu verlieren. In einigen Bildern thematisiere ich das" (Keïta 12/08/97).

Zerrissenheit bezieht sich auf die Situation, zwischen zwei Kulturen zu stehen. Sie bezeichnet des weiteren den Umstand, den Keïta mit dem Unterschied zwischen den modernen Afrikanern und den „wahren" Afrikanern beschreibt. „Wahre" sind in dieser Diktion jene, die noch nicht mit dieser kulturellen Spaltung umgehen mußten, sondern noch

die Möglichkeit hatten, ihre traditionelle Kultur zu leben. Die modernen hingegen, sehen sich in ihrer Suche zwischen ererbter und angenommener Kultur einem doppelten Problem ausgesetzt. Erstens droht die von den Kolonialmächten machtvoll aufgezwungene westliche Kultur jegliche Spuren der alten Kulturen auszulöschen, zweitens wird vom Westen ständig eine Afrikanität eingefordert, die vom Westen definiert ist und die infolge der Eroberung gar nicht mehr möglich ist.

In Zusammenhang mit der Inspiration durch Tradition erweist sich die Thematisierung der Gefahr der kulturellen Auslöschung als etwas anderes als die bloße Hinwendung zu ihr. Die stilisierte Form der Antilope, die sich in „Esprit antilope" (1997) eröffnet, bezieht Keïta, durch die Beziehung zu den entsprechenden Masken bei den Bamana, auf die Prinzipien der Vitalität und Kraft. Doch es ist keine Hinwendung zu dieser Tradition, sondern eine Transposition dieser Prinzipien nach den möglichen gesellschaftlichen und kulturellen Wegen für moderne Afrikaner. „Esprit antilope" (1997) repräsentiert somit die kulturelle Vitalität und Kraft eines rezenten, selbstbewußten Afrikas. Diese Idee des Geistes der Antilope hatte beispielsweise der Künstler Elimo Njau 1961 in der Gründung des Künstlerstudios *Paa Ya Paa* in Nairobi aufgegriffen (Fosu 1993: 73). *Paa Ya Paa* ist ein Swahili-Name, der wörtlich „Die Antilope erhebt sich" übersetzt werden kann. Die symbolische Bedeutung bezieht sich freilich auf das künstlerische kreative Potential. „We hope the antelope rises into a new realm of open minded, creative adventures ... that will give new scope of the free expression of the artists as well as the ethics and aesthetics that make creative arts a worthwhile discipline" (Njau, zit. nach Fosu 1993: 73).

Ibrahima Keïta wählt Aspekte von Tradition hinsichtlich ihrer Bedeutung für die aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisse. Dieser Umstand und die Unterscheidung zwischen modernen und „wahren" Afrikanern implizieren ferner eine Differenzierung der Vorstellung von Afrikanität. Wird dieses Konzept im Sinne einer Suche nach den kulturellen Wurzeln verstanden, einer Einbettung in eine lokale Tradition, wie es für die „wahren" Afrikaner charakteristisch ist, so handelt es sich bei Keïta um ein Konzept, in dem Afrikanität in der Zerrissenheit, in diesem „sowohl als auch", definiert zu werden hat.

„Es gibt eine Gegenwartskunst, die universell zu sein hat. In diesen Rahmen plaziere ich die Gegenwartskunst aus Afrika. Sicher wird der Afrikaner durch seine Afrikanität wahrgenommen werden. Mit anderen Worten, in diesem ganzen Amalgam von Kulturen, welches die Universalität der Kultur ausmachen wird, muß man den Afrikaner, beispielsweise durch die Zeichen, über die wir vorhin gesprochen haben, erfahren" (Keïta 12/08/97).

Afrikanische Gegenwartskunst ist seines Erachtens ein Teil der Welt-Gemeinschaft der Künste, muß jedoch darin als charakteristisch afrikanischer Aspekt eines bestimmten Künstlers wahrgenommen werden können. Afrikanität muß in Beziehung mit dieser Welt der Kunst definiert und in den jeweiligen Arbeiten spezifisch erlebbar werden. In der

Gegenwartskunst bildet Afrikanität keine alle afrikanischen Künstler umfassende und sie definierende Kategorie. Durch Intention und Ausdrucksform muß sie jeder Künstler für sich bestimmen.

In dieser Konzeption ruht eine scharfe Kritik an westlichen Vorstellungen, die in der Gegenwartskunst afrikanischer Künstler immer die Beziehung zu etwas typisch (authentisch) Afrikanischem postulieren. Dabei wird übersehen, daß vieles, was heute als charakteristisch Afrikanisch angesehen wird, erst durch Kommunikation eingeführt wurde. Wenn heute ein Afrikaner Anzug und Krawatte trägt, dann wissen beispielsweise alle, daß dieses Kleidungsstück aus Europa kam. Der *boubou* hingegen wird seit langem als typisch afrikanisches Kleidungsstück angesehen. Das war er aber nicht. „In allen Regionen, die vom Islam berührt wurden, wurde der *boubou* zur offiziellen Kleidung. Als wenn damals der Afrikaner selbst es gewesen wäre, der das erfunden hat. Tatsächlich ist das ein Ding, das mit dem Islam gekommen ist" (Keïta 12/08/97).

Wenn sich ein Künstler an dem, was früher geschaffen wurde, inspiriert, so sind es die Formen, aber sicher nicht die mystische Dimension, die damals mit diesen Formen verbunden war. Das Material mag sicher einen Bezug zur Herkunft haben, zu einer bestimmten Lokalität. Für Keïta ist das in seiner Arbeit sekundär. Viel wichtiger ist die Gefahr des Verlustes einer Eigentümlichkeit in der Aktualität des Lebens. Afrikanität ist für den Künstler die Suche nach Besonderheit als afrikanischer Künstler in der Welt-Gemeinschaft der bildenden Künste. Afrikanität in seiner Kunst ist aber auch die Positionierung des Kunstwerkes gegenüber dem lokalen Betrachter. Indem Abstraktion als Fremdelement eingelernt wurde, erscheinen abstrakte Kunstwerke afrikanischer Künstler schwer verständlich und werden mitunter als elitäre Kunst bezeichnet.[29]

„Wir haben eines Tages ein Experiment durchgeführt, Yacouba (Touré, Anm. des Vfs.) und ich. Wir haben zwei Bilder genommen und haben sie in einem *maquis*[30] hingestellt. Wir haben uns in Treichville[31] in einen *maquis* gesetzt und haben die Bilder einfach hingestellt, um die Reaktionen der Leute zu beobachten. Wir dachten, sie würden gleichgültig bleiben. Aber alle, die in den *maquis* kamen, schauten, manche setzten sich, aber sie schauten. Dann begannen sie Fragen zu stellen. Also ziehen sie die Leute an! Sie erkennen sich darin wieder! Es gibt keinen Grund, daß sich die Afrikaner nicht in dem, was wir machen, wiedererkennen. Sie erkennen sich in den Bildern wieder, durch die Materialien und all dem, was wir in sie integrieren" (Keïta 12/08/97).

---

29 Nach Susan Vogel würden Keïtas Arbeiten in die Kategorie „*international art*" gehören. Als ein Kriterium führt sie hierbei an: „Their works can be concerned with issues of form, and the meanings can be obscur to the uninitiated" (Vogel 1991: 11).

30 In Côte d'Ivoire werden die Lokale allgemein als *maquis* bezeichnet.

31 Ein populärer Stadtteil Abidjans.

Was allerdings an den Bildern schwer verständlich erscheinen mag, ist die kompositorische Ordnung, wie Formen und Materialien sich zueinander verhalten, welche tieferen Reflexionsschichten der Künstler im schöpferischen Akt aufbaut.

„Indem ich das Autokennzeichen aufleimte (s. „L'interrogation"), wollte ich einfach ausdrücken, daß die Ivoiriens heute ein größeres Interesse am Materiellen haben … Hier haben die Demonstrationen angefangen, als das Militär eine Razzia in Youpougon[32] durchführte und dabei Mädchen vergewaltigt wurden. Das erzürnte die Bevölkerung (des Stadtteils, Anm. des Vfs.), die daraufhin auf die Straßen ging. Und während der Demonstrationen wurden Autos angezündet. Die Ivoiriens waren weniger von den Vergewaltigungen schockiert als vom Umstand, daß man einen Mercedes brennen sah. Oh, da brennt ein Mercedes! Als ob der Mercedes wichtiger wäre als das Mädchen, das seine Würde und Ehre verloren hatte! Indem ich das Autokennzeichen plazierte, wollte ich das ein bißchen anprangern … Und die Frage bezieht sich darauf, daß die eine Seite behauptete, die Opposition hätte die Brände gelegt. Die Opposition wiederum erklärte, daß die Demonstranten zum Zeitpunkt, als die Autos angezündet worden waren und schon lichterloh brannten, noch gar nicht dort gewesen wären. Also wären sie nicht verantwortlich! Schließlich hat man einander gegenseitig Vorwürfe an den Kopf geworfen, deswegen habe ich das Fragezeichen gemalt!" (Keïta 12/08/97)

Selbst wenn Ibrahima Keïta in Collagen wie „L'interrogation" (1992) aktuelle gesellschaftliche Ereignisse thematisiert, die an der äußerlichen Erscheinung des Bildes erfahrbar werden, eröffnet die Verbindung verschiedenster Elemente untereinander weiterführende Reflexionszusammenhänge. So ist beispielsweise links neben dem roten Fragezeichen ein Zeitungstitel rot übermalt, „et si on se parlait[33], wodurch die unterschiedliche Meinungshaltung angesprochen und die Frage nach der Diskussionskultur gestellt wird. Das Autokennzeichen ist nicht nur der Mercedes, oder das Materielle, es ist die Konsumtionsgesellschaft und die Frage nach den gesellschaftlichen Werten. Keïta übernimmt das Prinzip der Abstraktion der traditionellen Kunst, indem Materialien und Formen dazu dienen, das Immaterielle auszudrücken.

Keïtas Arbeiten handeln über das heutige Afrika. Afrikanität ist bei ihm die Suche nach einem Mittelweg in der kulturellen Vielfalt einer aktuellen Konsumtionsgesellschaft. Die Kontinuität, die er anhand des „*grattage*" und der „*suspension*" artikuliert wie auch mit seinem Verständnis der Abstraktion, muß in Zusammenhang mit den Prozessen gesellschaftlicher Veränderungen gesehen werden. Kontinuität ist die Verbindung mit dem, was die Ahnen gelebt hatten, in Hinblick auf die Reflexion einer Neukontextualisierung im Alltag. Seine Afrikanität als Künstler artikuliert sich darüber hinaus in der Suche nach einem ihm als individuellen Afrikaner eigenen formalen Ausdruck in den Werken.

32 Ein populärer Stadtteil Abidjans.

33 „Würden wir miteinander reden".

MATHILDE MORO

Mathilde Moro[1] studierte an der Kunsthochschule in Abidjan von 1978/79 bis 1984. Im Jahr 1985/86 nahm sie ihr Studium wieder auf und schloß es 1986 ab. Zu ihrer Zeit wurden die Abschlußprüfungen in Abidjan und nicht mehr in Frankreich abgelegt. Ebenso gab es nicht mehr automatisch die Möglichkeit, ein Stipendium von der Republik Côte d'Ivoire zu erhalten, um in Frankreich weiterstudieren zu können. Sie unterrichtete an einer Schule in Adjame, einem Stadtteil Abidjans, bildnerische Erziehung und wurde 1994 als Professorin an die Kunsthochschule in Abidjan berufen und 1996 zum „*chef d'atelier*"[2] ernannt. Sie lebt mit ihrem Mann und ihren drei Kindern[3] in Abidjan.

Nach ihren ersten Ausstellungen (ab 1987) wurde sie von Kritik und Publikum der Gruppe des *Vohou Vohou* zugeordnet, obgleich sie nicht deren Zugehörigkeit beanspruchte. 1996 war sie Mitbegründerin der Gruppe *Daro Daro*.

Gespräch[4]

Thomas F.: Bleiben wir bei der Frage des Raumes, der Emotionen. Laß uns da weiterfahren.

Moro[5]: Du sagtest anfangs, ich würde vor allem mit der Wirkung der Farben arbeiten. Ich bin sehr heftig, das Schwarz! Als ich die Malerei entdeckte, brannte ich danach, gewisse Aussagen über Dinge zu machen, die mich nicht indifferent ließen. Als ob ich es eilig gehabt hätte, damit man wisse! Man fand folglich alles aggressiv, das durch sehr harte Farben ausgedrückt war. Und dann gab es diesen Übergang hin zum Weiß! Sicher hatte ich verstanden, daß man es auch anders ausdrücken könne.

Thomas F.: Wie hattest Du es verstanden oder herausgefunden?

Moro: Wenn ich mich hinterfrage, wenn hellere Farben aus mir fließen! Wenn ich Distanz zu mir selbst nehme. Du selbst sagtest vorhin, daß man es spüre, daß diese Kraft immer noch da ist, aber daß die Farben weicher geworden sind. Wenn ich folglich auf Distanz gehe, dann ergründe ich, was aus den Farben geworden ist. Das impliziert einen Unterschied zum Beginn. Ganz bestimmt! Es sind immer dieselben Anliegen! Denn ich bin Malerin! Ich habe dieselben Anliegen! Ich drücke sie nur anders aus!

---

1 Moro ist ihr Künstlername und der Name ihres Vaters. Ihr gesellschaftlicher Name ist Moreau.

2 Vorstand einer Meisterklasse.

3 Eine Tochter und zwei jüngere Söhne.

4 Aus einem Interview am 29. Juli 1997 in Abidjan.

5 Sie signiert ihre Bilder mit Moro.

Thomas F.: Es gibt ein Bild, ‚Die Tänzerin'. Du bist zu einem weißen Hintergrund übergegangen und dann ist (Hinweis auf „Sagesse", Anm. des Vfs.) noch diese Farbe, nicht wirklich rot, gebrannte Sienaerde.

Moro: Gebrannte Sienaerde! Ja „Sagesse", „Danse mythique"[6]. Zwei weiße Bilder!

Thomas F.: Sie sind sehr weich von der Farbgebung her. Aber wenn ich hinsehe …

Moro: Die Bewegung!

Thomas F.: Und die Textur …

Moro: Ja, die Textur im Sinne der Bearbeitung des Materials.

Thomas F.: Es wirkt breiig, so ähnlich wie *gombo!*[7]

Moro: Richtig! Denn mein Anliegen hat sich nicht geändert. Ich meine, vielleicht ist es eine andere Art, den Blick auf die Palette zu werfen. Wenn man genau hinsieht, selbst wenn es Rot gab, es gab auch stets Weiß! Es ist also ein Teil, in dem jetzt Weiß dominant wird? Wenn es Blau gab, es gab auch Weiß, aber nur kleine Striche. Diese nehmen jetzt überhand. Die Dominante also, es findet eine Umkehrung statt! Aber der Grund bleibt derselbe.

Thomas F.: Wenn ich beispielsweise diese Serie von 1997 ansehe, die Suche nach der Zukunft. Ich finde das hochinteressant, denn es gibt diese Verschwommenheit in der Leidenschaft. Du begibst Dich in sehr klassische Elemente der afrikanischen Kunst! Der Kopf beispielsweise, die Skarifizierungen, die Frisuren …

Moro: Auch der Hals!

Thomas F.: Einerseits das und andererseits sind es Porträts, die eigentlich keine sind …

Moro: Ein bißchen wie der Schatten, der vorbeizieht!

Thomas F.: Ja!

Moro: Ein bißchen wie der Schatten, der vorbeizieht! Ich erfasse ein bißchen diese mysteriöse Seite. Es handelt sich um die Figurine als solche. Es ist immer die verschleierte Emotion! Ich benutze Figurinen, aber ich möchte nicht da sein, nicht im Kopieren der Formen an sich erstarren. Man muß Leben einflößen! Ein gewißes Leben hineingeben!

Thomas F.: Es hat für mich auch so etwas wie beim Porträt. Ein Mensch, der nicht ein Gesicht hat, er hat viele Facetten, die in seinen Bewegungen und Empfindungen erscheinen.

Moro: Sicher! Denn wenn ich diese Figurinen anschaue, wenn du bei „Typic Design" vorbeigeschaut hättest, ich habe auch Figurinen in dieser Art gemacht! Es ist, als würde man die Statuette ausgraben, als wäre sie in Kaolin, in Ton-

---

6 „Mythischer Tanz" (1996).

7 Eine Sauce in der westafrikanischen Küche. Dabei wird Okra *(gombo)* zerkocht, bis es eine zähflüssige, klebrige Sauce ergibt.

	erde versenkt, und man würde sie herausholen. Ich versuchte, ihnen eine Ambiance zu vermitteln. Diese Figurinen neu zu kreieren, um zu sagen, daß all diese Formen nicht gleichgültig sind! Anstatt ein dekoratives Element zu sein, versuche ich eine Ambiance hinzuzufügen, die mir nahe ist, meinen Empfindungen, meinen Emotionen!
Thomas F.:	Wenn ich nun all diese Leinwände sehe, die Du bereits auf Keilrahmen aufgezogen hast. Als ich das erste Mal Deine Arbeiten sah, dachte ich, daß Du eine Leinwand nimmst, daß Du dann darauf ein Stück Rindenbaststoff klebst und daß Du dann direkt ins Malen übergehst. Das letzte Mal sah ich, daß Du eine ganze Reihe an Leinwänden vorbereitest und darauf Rindenbaststoff aufleimst, da ist eine gewisse Rigorosität in Deinen Bildern, ich dachte ...
Moro:	Daß ich eine Leinwand unmittelbar bearbeite?
Thomas F.:	Daß Du den Rindenbaststoff aufleimst und dann direkt zur Farbgestaltung übergehst.
Moro:	Ja, anfangs war das in einem Stück. Wenn Du diese Arbeit dort ansiehst, „Tronc d'arbre"[8], da war es so. Denn ich wohnte in einem kleinen Haus, es war kein Appartement, es gab einen Innenhof und ich konnte voll aus mir herausgehen. Vielleicht zwingt ein Appartement zu einer Arbeit in Etappen. Hier kann ich nicht anders arbeiten. Du sprichst auch die Spontaneität an, es gibt immerhin die Spontaneität, aber es gibt auch die Technik, die man anwenden muß. Man muß Bescheid wissen, man kann nicht einfach arbeiten, man muß auch wissen, wie das der Witterung standhalten wird!

Gedichte, Worte und die Malerei

In Mathilde Moros Bildern sucht der Betrachter zumeist vergeblich nach figürlichen Darstellungen oder Zeichen aus traditionellen afrikanischen Kulturen. Ein großzügiger flächenhafter Farbauftrag und starke Knitterungen, wie in „Vibrations" (1996), bestimmen die Wahrnehmung. Figürliche Darstellungen finden sich im Zyklus „Études de figurines" (1997)[9], eine sitzende Figur wird in „Longue attitude dans le désespoir (SIDA)" (1996)[10] erkennbar, eine tanzende in „La danseuse" (1996)[11]. Aber selbst in diesen Werken hat das Figürliche die Tendenz, in den Farbflächen zu verschwimmen, in ihnen aufzugehen.

---

8 „Baumstamm" (1987).

9 „Studien von Figurinen".

10 „Langes Verweilen in der Verzweiflung (AIDS)".

11 „Die Tänzerin".

Schon in einer frühen Arbeit, „Termitière" (1987)[12], ist diese Orientierung zur Abstraktion hin offenkundig. Die Künstlerin fertigte das Werk kurz nach ihrem Studium an. Mit Kenntnis des Titels des Bildes kann man eventuell noch den zentralen Kanal des Termitenhügels erahnen. Doch wichtiger scheint bereits die farbliche Strukturierung zwischen vor allem in Braun und Schwarz gehaltenen dunklen Zonen und kleineren hellen in Weiß und Hellblau.

„An den Beaux Arts wählte man anfangs Themen, als Vorwand. Ich nannte den Termitenhügel. Immer wieder sagte man mir: ‚Du sagst, du arbeitest über den Termitenhügel, aber man sieht keinen Termitenhügel auf deinen Bildern gezeichnet. Es gibt keine Form.' Ich antwortete nein! Der Termitenhügel, auf der plastischen Ebene, mit all diesen Waben, diesen Rissen, man kann das überall spüren. Die Risse, diese Waben, das alles ist für mich der Termitenhügel. Das ist sehr abstrakt! Ich habe mich aber durchgesetzt! Es gab zum Beispiel einen, der arbeitete über Masken. Das sind sichtbare Dinge. Für mich ist der Termitenhügel sichtbar, aber zugleich ist er abstrakt! Ein Erdklumpen für mich, das war meine Zweitbegründung" (Moro 29/07/97).

Moros Wille zur Abstraktion und die Konfrontation mit der figurativen Malerei muß im Rahmen einer thematischen Auseinandersetzung angesiedelt werden. Zu Moros Studienzeit gab es zwar bereits die Gruppe *Vohou Vohou*, diese war jedoch von Künstlerkollegen, Kritikern und Publikum wegen ihrer Ablehnung der akademischen Malerei angefeindet.

Immerhin ist eine Form der Abstraktion in der traditionellen afrikanischen Kunst beheimatet. Allerdings ist es eine Abstraktion, die eine Reduktion auf jene wesentlichen kulturellen Konzepte bedeutet. Was Moro am Thema des Termitenhügels als Abstraktion bezeichnet, ist die Art, wie sie seine Wahrnehmung umsetzt. „Termitière" (1987) veranschaulicht den Prozeß als Versuch, sich in der Darstellung von der (figürlichen) Formgebung zu lösen und die Erfahrung der Künstlerin durch die Artikulation der Farben dem Betrachter zugänglich zu machen. Diese Unterschiedlichkeit wird im Vergleich zwischen „La danseuse" (1996) und „Danse mythique" (1996) sichtbar.[13] Im ersten Bild ist die Tänzerin im Zentralbereich erkennbar. Moro akzentuiert die Oberschenkel, die als schwarz umrandete weiße Flächen dargestellt sind und gut ein Drittel des gesamten Bildes einnehmen. Die Bewegung wird vor allem durch die beiden dunklen (jeweils schwarzen, roten und braunen) Farbfelder dargestellt, die einander hinter dem Kopf fast berühren. Das eine Feld entspricht dabei der Linie, die sich zwischen Armen und Schultern ergibt. Das andere dunkle Farbfeld führt vom linken oberen Eck des Bildes zum Hinterkopf hinunter und von dort zum rechten oberen Eck hinauf. Im anderen Bild verzichtet sie auf jegliche Figür-

12 „Termitenhügel".

13 An dieser Stelle wird nicht auf die farbliche Inversion eingegangen.

lichkeit und entwickelt Bewegung sowie Räumlichkeit des Tanzes durch die Positionierung der Farbfelder zueinander, die Strichführung und die Textur.

Betrachtet man die drei Studien zur Figurine, „Études de figurines" (1997)[14], ist diese in dem einen Bild in ihrer Gesamtheit abgebildet und man erkennt ohne Schwierigkeiten die für die Akan-Völker berühmte Statuette, die zumeist als *aku'aba*-Figur bezeichnet wird.[15] Im traditionellen Stil hat der Kopf der Figurinen eine diskusartige Form, wobei Augenbrauen, Nase, Mund und Skarifizierungen hervorgehoben werden. Ein weiteres wesentliches Merkmal ist der überdimensional lange Hals mit seinen charakteristischen Halswülsten. Körper, Arme und Beine sind nebensächlich. Verglichen mit den traditionellen Figurinen baut Moro ihre Darstellung auf einer Gegensätzlichkeit auf, indem sie bei Kopf und Hals den traditionellen Kriterien weitestgehend folgt,[16] aber nicht bei Körper, Armen und Beinen. Im anderen Bild setzt sie sich nur mehr mit dem Kopf auseinander, wobei sie die Darstellung auf dem Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarkeit des Gesichts und Auflösung der Form, die Künstlerin spricht von einem vorbeiziehenden Schatten, aufbaut. Man kann gerade noch Augenbrauen, Augen und Nase erkennen.

Mathilde Moro spricht vom Sichtbaren und dem Abstrakten. Der Termitenhügel ist mit seinen Waben und Rissen sichtbar, aber zugleich ist er für sie abstrakt. Die Figurine ist als Gegenstand sichtbar, wobei Kopfform und Halswülste die Vorstellung eines Schönheitsideals darstellen. Aber Moro benutzt nur die Figurine. Das Figürliche, das gerade bei diesem Zyklus im Vordergrund zu stehen scheint, ist im Grunde auch nur ein künstlerisches Mittel, um eine nicht sichtbare Dimension zu thematisieren. Sicher hat die Form in diesem besonderen Kontext ihre Bedeutung, sonst würde die Künstlerin in dem einen Bild nicht die Spannung zwischen traditioneller Ikonographie und Befreiung von derselben (dem Körper) aufbauen oder in den anderen Bildern die Kraft des Schattens wirken lassen. Im wesentlichen aber transzendiert sie auch da das Figürliche.

Um sich Moros Malerei anzunähern, ihr Verständnis von Abstraktion im Verhältnis zur Sichtbarkeit weiter zu erörtern, scheint es nicht unwichtig, auf ihren Ausgangspunkt zu verweisen. Denn bevor die Künstlerin zur Malerei kam, schrieb sie Gedichte.

„Ich schrieb Gedichte, es war ein Sprudeln von Worten! Siehst Du, ich sagte, ich hätte den Wahn der Gedichte, der Worte gehabt. Die Worte, das ist für mich dieses Feld grüner Farben, das sich auf den Böden der verlassenen Häuser ausbreitet. Es ergreift die Wände, dieses Grün der Feuchtigkeit! ‚Am Abend meines Lebens … die Worte meiner Kindheit,

---

14 Der Zyklus umfaßt mehr Arbeiten als die zwei abgebildeten.

15 Kra N'Guessan meinte, es handle sich um einen Irrtum der Weißen. Bei ihrer Ankunft hätten die Menschen den Weißen diese Figuren entgegengehalten und dabei „*aku'aba*" gerufen („willkommen"). Auch Moro sprach nur von „Figurine" und lehnte die Bezeichnung *aku'aba* ab.

16 Zum Beispiel ist der obere Haarkranz aus der Baule-Schnitzkunst. Für diese Figurinen allerdings ist er völlig unüblich.

am Abend meines Lebens, wird die Erde sich dahinschleppen.' Siehst Du, es sind Worte, es sind sehr harte, sehr traurige Gesänge! ,Mein Sein, die Worte, mein Leben, die Worte, meine Existenz liegt in den Worten!' Es sind keine lustigen Gesänge, aber sie fließen aus mir heraus. Immer wenn mein Lehrer sie las, war er erstaunt. ,Ach', sagte ich zu ihm, ,warum bin ich so traurig, ich hab' keine Ahnung! Warum nur? … Und die Sonne wird sich über meinem aus Worten geformten Grab verfinstern'" (Moro 29/07/97).

Die Worte dienten Mathilde Moro nicht zur Beschreibung oder zur Erzählung von Geschichten. Sie vergleicht die Gestalt der aus ihr hervorsprudelnden Worte mit dem Grünspan der Verrottung, der von den verlassenen Häusern Besitz ergreift. Die Worte waren für die Künstlerin das Mittel, um ihre Befindlichkeit auszudrücken. Schließlich brachte sie Serge Hénelon sie dazu, ihr erstes Bild zu malen. Diese Erfahrung war für Moro entscheidend. „Ich frage mich heute, was ich ohne die Malerei getan hätte. Ich weiß nicht, was ich sonst getan hätte" (Moro 29/07/97).

Zweifelsohne sind Malerei und Dichtung zwei verschiedene Kunstgattungen. Für Mathilde Moro ersetzen nunmehr Form und Farbe ihre früheren Wortgestalten. Die Abstraktion ihrer Malerei entspricht dem an sich abstrakten Wort und seiner Umsetzung in den Gedichten. Für ihre Bilder verwendet die Künstlerin Leinwand als Bildträger. Holztafeln kamen vor kurzem hinzu. „Pan de mur" (1996)[17] ist die erste Arbeit dieser Art. Moro hat sie während des ersten Workshops der Gruppe *Daro Daro* realisiert. Die Tafel ist aus schweren Holzlatten gebildet. Des weiteren wendet sie Rindenbaststoff, Vynilleim und Acrylfarben – vor allem Schwarz, Blau, Rot, Braun und Weiß – an. Technisch gesehen grundiert Moro zunächst die Leinwand in weiß. Dann nimmt sie nasse Rindenbaststoffstücke, die sie auseinanderzieht, sie reißen sogar, und leimt sie auf die Leinwand auf. Solange der mit Leim durchtränkte Rindenbaststoff feucht ist, überlagert sie manchmal seine Struktur mit einer weiteren, indem sie mit einem Kamm darauf Linien zieht, wie in einer Arbeit der „Études de figurines" (1997) zu sehen ist. Erst dann trägt sie Farben auf. „Ich male mit Pinsel, mit allem! Mit der Hand, da (weist auf ein Bild, Anm. des Vfs.) siehst du Spuren der Hand. Ich verwende aber auch Stofflappen, alles kann Teil des Malaktes werden" (Moro 29/07/97).

Benutzt Moro Leinwand als Bildträger, erfolgt die erste Formgebung des Bildes durch das Auftragen des Rindenbaststoffes. Dadurch ergeben sich die Wellen, Löcher und Risse, welche grundlegend die Textur der Bilder bestimmen. In den 1980er Jahren, als die Künstlerin noch in einem kleinen Haus mit Innenhof wohnte, bildete der gesamte künstlerische Akt einer Arbeit, also Grundierung, Aufleimen des Rindenbaststoffes, möglicherweise Strukturierung mit einem Kamm und Farbgebung eine Einheit. Seitdem sie allerdings mit ihrer Familie in einem Appartement wohnt und ebendort malt, bereitet Moro immer eine ganze Serie von Bildern bis zur Farbgebung vor. Damit ergibt sich eine Änderung im un-

17 „Mauerstück".

mittelbaren Malakt, indem die Formgebung des Rindenbaststoffes und die Farbgestaltung zu unterschiedlichen Zeiten stattfinden. Die durchgehende Gestaltung eines Bildes ermöglichte ihr eine Spontaneität, die sie im etappenweisen Arbeiten nicht in der gleichen Weise realisieren kann. Die Spontaneität im Anordnen des Rindenbaststoffes und der Überlagerung mit den Farben ist für Moro von der technischen Kenntnis des schöpferischen Prozesses und der Beschaffenheit des Materials abhängig. Sie setzt ein Wissen voraus, wodurch die Formgebungen keiner zufälligen Spontaneität entsprechen.

Die Kenntnis des Materials verbindet die Künstlerin ferner mit der Frage nach der Haltbarkeit. Dieser Aspekt ist mitbestimmend für die Besonderheit der Textur. Moro arbeitet nicht sosehr mit der dem Rindenbaststoff inhärenten rauhen Struktur. Er dient ihr zur Gestaltung einer Plastizität auf der zweidimensionalen Fläche der Leinwand. Die Künstlerin zieht die Fasern auseinander, um Risse und Löcher zu erhalten, sie komprimiert ihn zu kleinen Erhebungen und fährt bisweilen mit einem Kamm darüber, um ihn weiter zu strukturieren. Die physische Beschaffenheit des Rindenbaststoffes ist folglich in Hinblick auf die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit relevant. Denn über dieser von der Künstlerin geschaffenen groben Textur breitet sich ein Glanz aus, der von der Fixierung mit Leim herrührt. Diese technische Lösung erlaubt nicht, das Material unabhängig vom schöpferischen Eingriff zu betrachten. Alle ihre Bilder, selbst das auf einer Holztafel basierende „Pan de mur" (1996), weisen an der Oberfläche einen solchen Glanz auf. Er ist das Resultat des Bestrebens der Künstlerin nach Beständigkeit ihrer Werke, ihrer Resistenz gegenüber der Witterung. Allerdings ist für Moro die Experimentierung mit dem Material, wie sie mit dem Rindenbaststoff eine andere Textur erreichen könne, kein eigentlicher Teil des Malaktes. „Wenn ich experimentiere, dann nehme ich mir Zeit zum Leimen, um andere Texturen zu finden, immer mit dem Rindenbaststoff!" (Moro 29/07/97). Aber bei der Formgebung will und muß sie sich auf den Akt des Malens konzentrieren. Da will die Künstlerin ihr inneres Brennen artikulieren, die Formen und Farben heraussprudeln lassen.

„Wenn du meiner Meinung nach die Malerei verstanden hast, dann kannst du nicht einfach aufhören, bloß weil du eine Ausstellung hattest und nichts verkauft hast. Du magst grundsätzlich enttäuscht sein. Aber wenn du die Malerei verstanden hast, fährst du eben deswegen fort zu malen, deswegen forderst du die Zeit und den Raum heraus. Wo auch immer du bist, du kannst dir einen Raum schaffen, um malen zu können! Denn du hast sie verstanden!" (Moro 29/07/97)

Für Mathilde Moro ist Malerei ein innerer Drang, sich in Formen und Farben schöpferisch zu äußern. Bis 1996 drückte sich diese Heftigkeit in der Wahl harter Farben aus. Dunkelblau und Schwarz dominierten, und sie erzählt, daß die Betrachter diese Intensität ihrer Bilder mitunter als sehr aggressiv empfanden. Für die Künstlerin ist der schöpferische Prozeß jedoch kein aggressiver, wenn auch ein innerlich heftiger. Es ist ihre ganze Hingabe an die Malerei, in das, was sie auszudrücken sucht.

1996 ändert Moro die farblichen Dominanten. In „Longue attitude dans le désespoir (SIDA)" (1996) dominieren zwar noch die Töne Schwarz und Rotbraun, doch die rechte Hälfte des Bildes ist in hellen Farben (Weiß, Gelb und Hellblau) gehalten und ein Teil des weißlichen Feldes schmiegt sich von links um den dunklen Rücken der in der Mitte sitzenden Figur. In „Pan de mur" (1996) ist der Großteil der Fläche aus verschiedensten Weißstufen gebildet. In der farblichen Strukturierung ihrer Arbeit hat die Künstlerin eine Inversion vorgenommen. „Vielleicht ist es eine andere Art, den Blick auf die Palette zu werfen" (Moro 29/07/97). So erscheint in „Danse mythique" (1996) oder „Pan de mur" (1996) der Farbstrich anders. Die dunklen Farben haben keinerlei Bezug mehr zu irgendeiner Figürlichkeit, sie akzentuieren im hellen Umfeld, vermitteln stärker Räumlichkeit und Bewegung. Moro erwähnt, daß sie an den verschiedenen hellen Feldern die Übergänge interessieren, während die dunklen Flächen wie Zuckungen darin sind. Der „andere Blick auf die Palette" (Moro 29/97/97) entspricht einer differenzierten Wahrnehmung ihres Anliegens, wodurch im Bild das Heftige einer Rhythmik zwischen Erregung und Suche nach Ruhe weicht.

Emotion, Geschichte und Gerechtigkeit

Mathilde Moro hat sich nicht zur Gruppe des *Vohou Vohou* dazugehörig gefühlt. Anläßlich ihrer ersten Ausstellung 1987 nach ihrem Studium wurde sie jedoch von Publikum und Presse dieser Bewegung zugeordnet. „Als ich auszustellen begann, hat man mir sogleich gesagt, ich wäre *Vohou!* Sofort! Die Journalisten, alle" (Moro 29/07/97). In der Kunstwelt Abidjans bedeutete zu diesem Zeitpunkt das Arbeiten mit den unterschiedlichsten Dingen, die Ablehnung von Ölfarbe, des westlichen Akademismus, sowie das Aufgreifen eines lokalen Materials wie Rindenbaststoff, daß die Künstlerin dieser Bewegung angehörte.

„Ich nehme dazu (zum *Vohou*, Anm. des Vfs.) ein bißchen Distanz ein. Ich möchte nicht so mir nichts dir nichts sagen, ‚ich gehöre zur Bewegung'! Das Publikum muß sehen, wo ich dazugehöre. Wir hatten denselben Professor, das hat mich sicher mitbeeinflußt. Eigentlich hatten alle Maler zu dieser Zeit die gleichen Anliegen! ...

Es war die ‚Schule von Abidjan'! Denk an den *Vohou!* Beachte seine Terminologie![18] Anfangs waren es heterogene Objekte, die wir zu realisieren versuchten. Es war ebenso die Intention, mit dem Akademismus zu brechen, mit der Malerei, die von außen kommt, Ölfarbe auf Leinwand. Ab dem Moment, zu dem man sich Elemente aneignet, die um uns herum sind, Erde, Rindenbaststoff, Jutestoff und all das, ist das eine bestimmte Einstellung und man praktiziert diese Malerei!" (Moro 29/07/97)

---

18 „Irgendwas".

Für Moro war diese Zuordnung aber nicht einfach. Sie betont, daß andere Künstler das Konzept lanciert hatten, und dementsprechend wäre es an ihnen gewesen zu sagen, ob sie dazugehöre. Das Material repräsentiert die Ablehnung einer bestimmten westlichen Malerei durch die „École d'Abidjan" und impliziert eine Beziehungssetzung zu lokalen Traditionen. Mathilde Moro erzählt, daß sie den Rindenbaststoff mit ihrem Herkunftsgebiet verbinde, mit der östlich gelegenen Region des Comoe.[19]

In diesem Zusammenhang ist der Zyklus „Études de figurines" (1997) von Interesse, denn diese Statuetten sind in Côte d'Ivoire vor allem im Gebiet der Baule vorzufinden. Moro spricht mehrere Bezugspunkte zu den Figurinen an. Sie redet vom Aspekt des Ausgrabens und des Versenkens, sie verweist auf die Form der Statuette und daß diese nicht arbiträr sei, schließlich sucht die Künstlerin eine emotionale Annäherung zur Figurine. Im Sinne ihrer Einstellung kann diese Thematik als eine Verbindung zu Tradition und Geschichte verstanden werden. Tradition äußert sich in der Form, die auf der traditionellen Ikonographie beruht.[20] Geschichte artikuliert sich in der Vorstellung der versenkten und wieder ausgegrabenen Figurine. In den Bildern kann man diesen Aspekt auf die Variationen der Form beziehen, auch auf die Schatten oder Schleier, mit denen sie die figurative Darstellung überlagert. Geschichte wird als unmittelbare Erfahrung thematisiert, indem diese Schatten das Mysteriöse der Statuette und die Emotionen der Künstlerin verbinden.

Die Werke von Moro haben solche Bezugspunkte zur Tradition. Titel wie „La danseuse" (1996) oder „Danse mythique" (1996) drücken das deutlich aus. Es handelt sich nicht sosehr um eine Suche nach Tradition oder um eine Anknüpfung, die geschichtliche Erfahrung wird von der Künstlerin in den Vordergrund gerückt. So ist „Pan de mur" (1996) zunächst eine abstrakte Vorstellung. Es ist ein Stück Mauer, vielleicht eine Mauer, die zusammenbricht oder von Eidechsen ausgehöhlt ist. In diesem Moment wird das Stück Mauer für Moro zu einem Zeichen von Geschichte. Es wurde von Menschen aufgebaut, es war ein Teil des Lebens von Menschen, und selbst in der Verrottung trägt es die Spur menschlicher Handlung. „Pan de mur" ist eine Frage nach der Geschichte dieser Menschen.

„Orte ohne Schönheit, für andere wertlose Dinge, haben eine gewisse Bedeutung in meinem Leben. Verlassene Dinge! Sie bilden meine Inspirationsquelle. Hausruinen, unbeleuchtete Straßen, diese Mauerstücke, die abfallen, verstehst Du, all die Bilder! Es ist ein Leben darin, Menschen haben dort gelebt! Obschon diese Häuser verlassen sind, haben sie eine Geschichte! Für mich gibt es darin Leben. Ich erforsche diese Mauerstücke! Ich will wissen, was geschehen ist" (Moro 29/07/97).

Moro fragt nach Geschichte, nicht nach der großen Geschichte historischer Ereignisse oder nach der Geschichte der Herrschenden. Die Künstlerin interessiert sich für das all-

19 Ihr Vater ist Baule, ihre Mutter kommt aus der Region des Flusses Comoe.

20 Kopfform, Augen, Nase, Mund, Skarifizierungen und Halswülste.

täglich Erlebte, für die Gefühle der Menschen. Tradition ist in dieser Auseinandersetzung der Künstlerin nur ein Aspekt. Die Farbflächen und Strukturierungen mit dem Rindenbaststoff bilden Spuren dieses Lebens, sie sind des weiteren Fragestellungen nach dem Geschehenen und stellen schließlich die Gefühle der Künstlerin angesichts des Verlassenen dar. Die Abstraktion von Moros Malerei ist in dieser Hinsicht Ausdruck des Versuches, Gelebtes zu ergründen, das seine Spuren nur noch im Verlassenen hinterläßt.

In ihren Arbeiten will Mathilde Moro ergründen, sie will dieses Gelebte erfahren. Das Brennen, womit sie ihren schöpferischen Prozeß charakterisiert, entspricht dem Erleben dieser Geschichten. Der Figurine will sie neues Leben einflößen. Die Künstlerin sieht sie nicht nur als Zeichen einer gewesenen Kultur. Als solche hätte sie ausschließlich dekorativen Charakter. Im Zyklus versucht sie hingegen die Figurine in ein Näheverhältnis zu sich zu bringen. Auch gibt es beim Themenkomplex des Termitenhügels nicht nur die Waben und Risse der Erde. Da sind auch die Termiten, die ihn gebaut hatten und darin lebten.

„Er hat auch Leben. Die Termiten haben ein hierarchisiertes Leben, ein harmonisches Leben. Ich versuche meine Welt zu bauen, das ist mein Anliegen als Künstlerin! In meiner Welt, die ich aufbaue, will ich, daß alles vereint sei, alles soll harmonisch sein. Als Künstlerin ist das mein Anliegen". (Moro 29/07/97)

Wenn Mathilde Moro arbeitet, dann ist sie in diesem ihrem Universum. Sie erfährt nicht mehr die Enge der Wohnung, die ihr auch als Atelier dient. Diese Sehnsucht nach Harmonie in ihrer Kunst kann dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie einen heftigen Ausdruck in ihren Werken sucht. Dieses Element ihrer Malerei ist ihr selbst mit der Wahl weicherer Farben, wie in „Pan de mur" (1996), wichtig. Harmonie kann daher nicht allein als Ruhe und Ausgeglichenheit verstanden werden. Vielmehr muß sie im Kontext der Spannungen, die sie in den Bildern aufbaut, gesehen werden. Sie ist als Bewegung, als Leben, aufzufassen und nicht als Statik. Immer wieder muß sie neu im Versuch der Zusammenführung determiniert werden. Wenn die verlassenen, verrottenden Dinge auf einen zeitlich weiteren Erfahrungskontext verweisen, bezeichnet Harmonie den im Moment des schöpferischen Aktes stattfindenden Erlebniszusammenhang. Die Äußerlichkeit des Gegenstandes an sich interessiert Moro kaum. Erst als Materialisierung von gesellschaftlichen Verhältnissen und von Vorstellungen weckt er ihre Aufmerksamkeit. Das Ding ist für sie abstrakt, solange es von der mit ihm verbundenen menschlichen Erfahrung und von der Erlebnisbereitschaft durch die Künstlerin losgelöst ist.

„Mich beeindruckt die Qualität des Menschen. Was in seinem Inneren ist, beeindruckt mich. Nicht die vergänglichen Dinge, denn man hinterläßt sie und findet sich dann dort wieder (sie weist auf den gegenüber von ihrem Balkon gelegenen Friedhof, Anm. des Vfs.). Ich lasse mich daher nicht von solchen Dingen beeindrucken. Es ist die Qualität des menschlichen Wesens, von jemandem, der vieles in sich hat, der viel zu sagen hat, der an die menschliche Gerechtigkeit denkt, das beeindruckt mich" (Moro 29/07/97).

Die Welt des Empfindens liegt Mathilde Moros Universum zugrunde. Sie ermöglicht auf der einen Seite Harmonie als Einheit zwischen Gelebtem und Erleben. Auf der anderen Seite eröffnet sie die Vision einer Harmonie als menschliche Gerechtigkeit. Auch hier stellt Mitempfinden die Grundlage der Vision dar. In der Bereitschaft und dem Interesse zur Begegnung, zum Artikulieren dessen, was die Menschen betrifft, begründet sie ihr Verständnis der Malerei. „Die Künstlerin begegnet! Es muß Spuren geben … Die Künstlerin erzählt von allem Bewegenden, von allem Verborgenen" (Moro 29/07/97).

Das Kunstwerk stellt die formale Grundlage dar, um auf der Grundlage der in ihm thematisierten Erfahrung den Erlebniszusammenhang zwischen Künstlerin und Betrachter zu ermöglichen. Die Malerei verstehen bedeutet für Moro, die eigene Kraft des Empfindens in der Wahrnehmung des Bildes zu begreifen. Da gibt es für sie keine kulturellen Grenzen. Für die Künstlerin ist es gleichgültig, ob das Werk von einem Afrikaner geschaffen wurde oder nicht. Ist sie ihrem Empfinden im schöpferischen Akt treu, und vertraut der Betrachter auf seine Sensibilität, ist die Beziehung mit dem Kunstwerk gegeben.

„Wenn Du willst, die Idee der Kunst und der universellen Gerechtigkeit sind universell. Es gibt keine Grenzen in der Art dieses in der Malerei auszudrücken, mit dem, was mir zur Verfügung steht. Was die Afrikanität anlangt, die ich in der Gerechtigkeit suche, ich weiß nicht, ob es sie in der Kunst gibt! Welche Afrikanität? Gibt es Grenzen oder Schranken? Die Menschen sind die Menschen, wir haben unterschiedliche Sensibilitäten. Was sich dort ereignet, die Überschwemmungen, die sich an ihrer Grenze ereignen,[21] das berührt mich! Ich sehe Menschen, die leiden. Sie leiden in der gleichen Art und Weise wie in Côte d'Ivoire, wenn es hier Überschwemmungen gibt. Ist es nicht das gleiche Leiden?" (Moro 29/07/97)

Der Begriff einer „afrikanischen Kunst" ergibt für Moro keinen Sinn, er verweist höchstens darauf, daß das Kunstwerk von einem Künstler afrikanischer Herkunft geschaffen wurde. Hier ist ihre Ausbildung an der Kunsthochschule zu beachten, wodurch sie in der künstlerischen Reflexion nicht in einem lokalen, sondern zumindest in einem europäischen Kontext positioniert wurde. Und ihr Verständnis von Kunst entspricht dem Erleben von Erfahrung und davon in der Malerei zu erzählen. „Afrikanisch" wäre in dieser Hinsicht ein völlig formal äußerlicher Aspekt der Kunst und würde eine unstatthafte Begrenzung sowohl des schöpferischen Aktes auf seiten der Künstlerin wie der Wahrnehmung des Werkes auf seiten des Betrachters implizieren.

Drei Komplexe bestimmen Moros Arbeiten. Erstens das Erleben der Geschichte als Erfahrungen der Menschen, zweitens die Sehnsucht nach Harmonie und schließlich die Vision menschlicher Gerechtigkeit. In diesen drei wird ihre Afrikanität erfahrbar. Allerdings

21 Die Künstlerin bezieht sich auf die schweren Überschwemmungen im Sommer 1997 an der Grenze zwischen Deutschland und Polen.

spricht die Künstlerin von einer Suche nach Afrikanität. Durch die Beziehung zum Universellen (Globalen) situiert sie sich in einer lokalen Räumlichkeit.[22] Im Bereich der Geschichte handelt es sich um die Absenz des Gewesenen, dem nur noch anhand von Spuren nachzuspüren sei und dessen Bedeutung in einer gegenwärtigen Re-Kontextualisierung neu zu bilden wäre. Sicher stellt sich in einem solchen Sinne auch die Frage der afrikanischen Traditionen im Werk Moros. Die gewesenen Alltagserfahrungen der Menschen führt die Künstlerin in die Frage nach menschlicher Gerechtigkeit über. Indem sie diesbezüglich dezidiert von einer Suche nach Afrikanität spricht, sind Aspekte traditioneller Herrschaft, von Rechtsprechung und Beistandshilfe angesprochen. Diese verbindet sie mit der Erfahrung der gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse in Hinblick auf eine nicht näher definierte zukünftige Vision. Anhand des Prinzips der Harmonie, das durch ihre Betonung des (Mit)-Empfindens charakterisiert ist, strukturiert die Künstlerin schließlich im Kunstwerk diese ihre verschiedenen Intentionen.

Zweifelsohne erscheinen Moros Arbeiten in dieser Perspektive als afrikanisch. Abstraktion bedeutet bei ihr zunächst angesichts der Äußerlichkeit auf die Ebene des unmittelbaren Erlebens zu verweisen, auf das Verborgene. Die Abstraktion ihrer Malerei bezieht sich des weiteren auf kein spezifisches kulturelles Phänomen, sondern wird von diesem ausgehend weiter in einen allgemeinen Kontext gestellt, in eine innere Vielschichtigkeit, wie beim Zyklus über die Figurine. Die Spezifität des Themas ist stets in Verbindung mit der Intention zu erfahren, das Erleben des Kunstwerks in einen allgemeineren Wahrnehmungszusammenhang zu transponieren. Im Aufbau des Bildes eröffnet Moro die Möglichkeit, die Lokalisierung zu transzendieren und das Erleben ihrer Arbeiten jenseits gesellschaftlicher Grenzen zu plazieren.

22 Nicht das Dorf, eher das Territorium.

ISSA KOUYATÉ

Issa Kouyaté besuchte von 1983 bis 1988 die Kunsthochschule in Abidjan[1] und schloß mit dem „*Diplôme National*“ sein Studium ab. 1995 nahm er es wieder auf, um das „*Diplôme Supérieur*“ zu erhalten. Der Künstler hatte nicht mehr die Möglichkeit, aufgrund eines Stipendiums von Côte d'Ivoire in Frankreich seine Studien weiterzuführen. Aber der Lehrer an der Kunsthochschule, der am meisten Einfluß auf ihn hatte, war seinen Worten zufolge der Franzose Robert Debrégas. Heute unterrichtet Kouyaté an einer Schule in Dabou, 60 km westlich von Abidjan. Dort lebt er mit seiner Frau und einer seiner jüngeren Schwestern.[2]

Issa Kouyaté gehört der Gruppe *Daro Daro* an.[3]

Gespräch[4]

Thomas F.: Du malst vor allem und verwendest Materialien, die …

Kouyaté: Die verschiedensten Materialien. Ich verwende Materialien von unterschiedlichen Horizonten, die ich zu assoziieren versuche. Die Idee kam mir, als ich in Bibliotheken über Kunstgeschichte las. So habe ich über den Dadaismus erfahren, der mich sehr beeinflußte, ich habe über Pop Art gelesen, die mich prägte. Diese Auseinandersetzung mit moderner Kunst hat mir ermöglicht, meine Arbeit neu zu orientieren! Denn vor mir haben alle Älteren, die an die Kunsthochschule kamen, Themen gewählt, die sich auf das Dorf bezogen, auf die Masken etc. Ich hingegen, als Stadtkind, das in einem populären Viertel aufgewachsen ist, ich habe nicht die Realität des Dorfes erfahren, ich erfuhr eher die Realität der Stadt!

Thomas F.: Wo bist Du geboren?

Kouyaté: Ich bin in Anyama geboren, 20 km von Abidjan. Ich bin bei meinem Onkel[5] in Treichville, einem populären Stadtteil Abidjans, aufgewachsen, wo vierundzwanzig Stunden am Tag was los ist. Später lebte ich dann bei meinen Eltern in Abobo. Abobo ist nicht irgendein Ort. Abobo ist ein Bidonville.[6] Jedesmal also, wenn ich ausging, wenn ich herumspazierte, begegnete ich der

---

1 INSAAC.

2 Kouyaté hat keine Kinder. Sein kleinerer Bruder lebt in den USA, seine beiden jüngeren Schwestern sind verheiratet.

3 *Daro Daro* heißt „Sieg“. Allerdings betont der Künstler, daß es sich noch nicht um eine Gruppe als solche handle.

4 Aus einem Interview in Dabou, am 16. August 1997.

5 Es handelt sich um den Bruder seiner Mutter. Er kümmerte sich um Kouyatés Schulbildung.

6 Elendsviertel.

Materie. Und diese Elemente sind unbewußt in meiner Arbeit wiederaufgetaucht. Ich sagte mir, anstatt die Masken zu wählen, habe ich Materie um mich. Ich habe die Form um mich, ich kann meine schöpferische Arbeit auf diesen Elementen aufbauen. Denn ich beherrsche sie besser, ich bin diese Umgebung gewohnt, dieses Milieu, diese Materie.

Thomas F.: Nur, Du hast an den Wänden Bilder, die mit Kaffee gemalt sind, oder ...

Kouyaté: Es ist Kaffee, die Flüssigkeit von Nescafé! Ich habe versucht, sie (die auf das Papier geschüttete Flüssigkeit, Anm. des Vfs.) aufzufangen, um damit Silhouetten und Formen zu gestalten.

Thomas F.: Die Fragen, die Du folglich entwickelst, sie betreffen immer die Bidonvilles?

Kouyaté: Die Urbanität!

Thomas F.: Immerhin sind auf Deinen Aquarellen viele Szenen ...

Kouyaté: Des Alltaglebens!

Thomas F.: Aber das könnten auch Dorfszenen sein, zumindest manchmal?

Kouyaté: Dorf? Nein, es handelt sich um das Dorf, das in die Stadt transponiert ist! Es ist in die Stadt transponiert! Es sind Menschen, die das Dorf verlassen haben, um ihr Überleben in der Stadt zu sichern. Aber als sie kamen, waren sie mit den Realitäten der Stadt konfrontiert! Sie haben sich in den schlechten Vierteln wiedergefunden, in den Niederungen, im Hinterhof der Städte! Dort pflegen sie nach wie vor die Bräuche des Dorfes, die Handlungen, die Kleidung, selbst die Gestik. Diese Elemente erscheinen immer wieder, und ich beobachte sie. Ich sehe sie jeden Tag, den Gott bringt, um ihr Überleben kämpfen. Sie gehen auf die Märkte, versuchen, Boy oder Bedienerin bei mehr oder weniger wohlhabenden Leuten zu werden.

Thomas F.: Wenn Du also Karton verwendest, dann sammelst Du ihn in den Bidonvilles auf?

Kouyaté: Ich sammle sie (die Materialien, Anm. des Vfs.) überall. Das Problem von Abidjan-Stadt[7] ist, daß sie es nicht in den Bidonvilles einsammeln, sie lesen es in den Nobelvierteln auf. Das sind die Orte der Konsumtion, diese Nobelviertel. Dort haben sie die Leute in die Abfallkübel geworfen. Und sie holen sie daraus heraus, um damit bei sich ein Gebrauchsobjekt zu machen. Sie versuchen Preßspanplatten zu finden, Planen, altes rostiges Blech, um daraus ihre Baracken zu bauen. Das gab mir die Idee, die Objekte zu benutzen, die von den unterschiedlichsten Elementen herrühren, um daraus einen emotionalen Schock zu formen, ein ästhetisches Element!

Thomas F.: Es gibt diesen Aspekt in Deiner Entwicklung, da wechselst Du Deinen Stil!

---

7 Der politische Bezirk Abidjan unterteilt sich in die eigentliche Stadt und in das Groß-Abidjan.

Kouyaté: Ich wechsle meinen Stil, aber der Geist bleibt erhalten! Da ich hier und dort Objekte einsammle, bleibt der Geist der Bidonvilles erhalten. Aber die Themen wechseln hie und da. Große Flächen entstehen über das Bidonville-Viertel, mit Bars und allem, was dazu gehört. Es können Fassaden sein, die ich auf großen Flächen gestalte. In solchen Momenten stürze ich mich in die Rhythmik mit den Farbkontrasten, mit jener der Materialien etc. Manchmal male ich die Personen oder die Kinder aus dieser Umgebung, ich verwende dazu neuerlich diese Ausdrucksform mit verschiedenen Objekten. Ich verwende immer Nescafé, um den Untergrund zu gestalten, ich kann dann Tusche benutzen, Papiermaché, ich kann Karton, Jutestoff und so weiter verwenden, damit der Geist der *„récupération“*[8] fortbesteht.

„Récupération“[9]

Papier ist der bevorzugte Bildträger des Künstlers. Es muß kein einheitliches großes Blatt sein. In der einen der beiden Arbeiten mit dem Titel „Expression bidonville“ (1988)[10], fügte der Künstler verschiedene Papierstücke zusammen, die den Bildträger für seine bildliche Komposition darstellen. Darauf sind weitere Papierstücke unterschiedlicher Form geklebt, die in einer weiteren Schicht bunt bemalt sind. Im anderen „Expression bidonville“ (1988) sind auf weißem Zeichenpapier Stoffstücke unterschiedlicher Textur und Farbe aufgeklebt, Papierstücke und ein Zeitungsausschnitt. Darauf sind Farbflecken und Farbstriche in Blau, Rot, Braun, Grün und Weiß aufgetragen. Auf dem Zeitungsausschnitt ist gerade noch „la paix: une obsession“[11] zu lesen. Darüber hat der Künstler in weiß „WANWF“ geschrieben.

„Nansongon“ (1995)[12] und „Bromakoté“ (1995)[13] sind zwei Holzmontagen. Holz verschiedener Form ist zusammengefügt, bemalt, und darauf erkennt man verschiedene Worte. Bei der genannten Arbeit steht auf der linken Seite das Wort „Nansongon“, vertikal aufgestellt und mit Tusche geschrieben. Auf dem rechten Flügel stehen untereinander, teilweise schwer zu entziffern, „Si je te“[14], „SAGO“, „tu va signé“[15] und darunter „GUÉ-

8 „Wiederverwendung“, „Aufgreifen“ oder „Rückgewinnung“.

9 In diesem Fall bevorzuge ich „Rückgewinnung“ als Übersetzung.

10 „Ausdruck Bidonville“. Die beiden Werke waren Teil der Abschlußarbeit an der Kunstakademie 1988.

11 „Der Frieden: Eine Obsession“.

12 „Geld für Lebensmittel“.

13 „Es ist nicht meine Schuld“.

14 „Wenn ich dich ...“, das letzte Wort ist unleserlich.

15 Richtig müßte geschrieben sein: „tu vas signer“, „du wirst unterschreiben“.

NI". Auf „Bromakoté" (1995) ist links, im beigen Teil, das Wort „MOGO"[16] zu lesen. Auffallend ist jedoch, daß Kouyaté weitere Schriftzüge andeutet, aber nicht ausformt, in diese hat er im oberen rechten Teil seine Signatur „ISSAK" zugefügt.

Um seine Werke zu gestalten, sammelt Issa Kouyaté die unterschiedlichsten Materialien, wo auch immer er sie findet. Er benutzt Holz, Preßspanplatten, Karton, Jute und andere Stoffe, Blech, Rindenbaststoff, Packpapier, Zeichenpapier, Zeitungsausschnitte, Papiermaché, Tusche, Nescafé und die verschiedensten Farben. Issa Kouyaté sammelt aber nicht nur Materialien. Er greift visuelle Eindrücke des Alltags auf, Formen und Farbtöne, die er in den Elendsvierteln sieht. Gemeinsam mit den Materialien bilden sie den Ausgangspunkt für seine schöpferische Arbeit.

„Ich kann von Skizzen ausgehen, die ich in der Natur[17] angefertigt habe. Ich kann ebenso von Photos ausgehen, von Bildern, an denen ich vorbeigekommen bin, während ich spazierengegangen bin. Ich habe meinen Photoapparat bei mir und kann sie jederzeit aufnehmen. Es können auch Photos aus Zeitschriften sein, die mich anregen. Ich greife diese Bilder auf, ich greife diese Formen auf, ich greife diese Farben auf.[18] Diese Elemente bilden meinen Ausgangspunkt. Je weiter ich in der schöpferischen Arbeit voranschreite, um so mehr vergesse ich sie. Ich bin nur noch mit meiner Arbeit konfrontiert. Ich beschäftige mich mit dem Problem der Wirkung der Materie, mit Kontrast, mit Balance, mit der Komposition. Ich kann nicht behaupten, ich wüßte von Anfang an, was ich zu tun habe. Ich gehen von irgendwelchen Elementen aus, um daraus etwas anderes zu gestalten, sei es abstrakt oder figurativ" (Kouyaté 16/08/97).

Dieses Auflesen von ehemals gebrauchter, nunmehr weggeworfener Materie, sowie von visuellen Eindrücken ist ein prägender Aspekt von Kouyatés Arbeiten. Sie bilden für ihn jenen Fundus, auf dem er seine schöpferische Arbeit basiert. „Er (der Künstler, Anm. des Vfs.) ist es, der hinter den Menschen alles aufhebt, was sie nicht gesehen haben, alles, was ihnen erlaubt, manchmal, zu einem bestimmten Zeitpunkt, anzuhalten und sich im Rückspiegel zu betrachten" (Kouyaté 16/08/97). Die zentrale Bedeutung von Materie führt der Künstler auf das soziale Milieu zurück, in dem er aufgewachsen ist, in einem Elendsviertel Abidjans. Denn eine wesentliche Beschäftigung dieser Menschen besteht darin, neben dem Beschaffen des Geldes für Nahrungsmittel Materie zu suchen und wiederzuverwerten. Damit gestalten die Marginalisierten ihre Unterstände und Baracken. Deshalb verwendet und bearbeitet der Künstler zunächst Materie im Sinne dieser Wiederverwertung.

An Kouyatés Arbeiten fällt des weiteren dem Betrachter auf, daß er mit einer großen Freiheit zwischen abstrakter und figurativer Malerei wechselt. Seine Holzmontagen, „Bro-

16 „Mein Onkel".

17 Mit „Natur" wird hier die Umwelt der Elendsviertel gemeint.

18 Kouyaté spricht hier jeweils von *„récupérer"*.

makoté" (1995) und „Nansongon" (1995) sowie die beiden Arbeiten „Expression bidonville" (1988) beruhen ausschließlich auf der Beziehung zwischen Form, Farbe und Textur. Auf der anderen Seite beinhalten die beiden Arbeiten „Scène de marché" (1995)[19] und „Élégance couture" (1995)[20] starke figurative Elemente. In beiden Arbeiten „Scène de maché" (1995) ist der Hintergrund als große nichtfigurative Fläche aufgelöst, vor dem Silhouetten von Menschen angeordnet sind. Bei dem einen Werk sind auf der rechten Seite Marktstände erkennbar. Beim anderen befindet sich auf der rechten Seite im mittleren Bereich zwischen Hinter- und Vordergrund eine „*buvette*"[21] mit der Aufschrift „kiosque la paix".[22]

Doch Kouyaté malt nur die Silhouetten der Menschen. Sie haben keine Gesichter und wirken statisch. In ähnlicher Weise verfährt er in „Élégance couture" (1995). Hier gehen die Formen der Baracke auf der rechten Seite, die ehemalige Öltonne sowie die Kübel am rechten unteren Rand des Bildes in einer flächenhaften, nicht-figurativen Malerei auf. In neueren Arbeiten auf weißem Zeichenpapier[23] verwendet Kouyaté für die Gestaltung des abstrakt gestalteten Hintergrundes auch Rindenbaststoff. Davor malt er vornehmlich mit flüssigem Nescafé und Tusche Alltagsszenen mit Menschen in den Bidonvilles. Bei diesen Arbeiten werden aber Bewegung und Gesichtsausdruck zu wichtigen Elementen des Bildes.

„Ich bleibe nicht nur an der Person. Ich trachte auch danach, Farbverbindungen zu suchen, die Spontaneität der Linien und Wirkungen der Materie. Das führt mich wiederum in die Bidonvilles, das führt mich neuerlich in die Abstraktion, d. h. auch dazu, die Silhouette oder die Person zu verwischen, die ich ausdrücken wollte. Ich habe diese große Freiheit in bezug auf die Bidonvilles, und ich führe diese Freiheit im Figurativen fort" (Kouyaté 16/08/97).

Issa Kouyaté wählt vornehmlich Abstraktion als Bildausdruck, wenn es ihm um eine Darstellung des Milieus geht. In solchen Arbeiten ist ihm die Frage der Materie als konstitutiver Aspekt wesentlich. Seine Silhouetten, die Personen, bilden die andere Seite dieses Milieus. Insofern tendieren sie immer wieder dazu, sich mit dem Hintergrund zu verschmelzen, wie zum Beispiel in „Scène de marché" (1995). In seinen neuesten Arbeiten hebt er sie zumeist davon ab und baut eine Verbindung zwischen ihrer Lebensweise und dem Umfeld auf.

---

19 „Marktszene".

20 „Eleganz-Schneiderei". Rechts im Vordergrund ist eine Tafel angebracht mit folgendem Text: „Élégance couture. Chez le roi de la sape Oumarah" (Eleganz-Schneiderei: Zum König der Klamotten Oumarah).

21 Als *buvette* werden im frankophonen Westafrika Unterstände oder Baracken bezeichnet, die Getränke ausschenken.

22 „Kiosk der Friede".

23 Ich konnte diese Bilder nur auf Photos sehen, da der Künstler sie während meines Aufenthaltes in Dakar ausgestellt hatte.

„Das Problem der Materie wird im allgemeinen durch den Hintergrund artikuliert. Das Leben, die Bewegung, die Silhouetten, die Haltungen werden durch die überlagerten Elemente ausgedrückt. Durch die Personen, die ich darübermale. Es handelt sich um eine Synthese" (Kouyaté 16/08/97).

In der Synthese sind für den Künstler Materie und Menschen unterschiedlich auszudrücken. Materie prägt das Erscheinungsbild der Bidonvilles. Es sind die Farben und Texturen, die sich aus dieser Tätigkeit der Wiederverwertung ergeben. In vielen Bildern scheint es sich um Szenen aus den Dörfern zu handeln, wenn man beispielsweise Frauen in den langen Wickelröcken mit Krügen oder Tassen auf den Köpfen sieht. Aber es handelt sich nicht um das dörfliche Leben. Es ist das in die Städte transponierte Leben, das diese Menschen in diesen marginalisierten Orten der Städte fortführen. Der Markt ist beispielsweise für Kouyaté vor allem der soziale Raum, wo die Menschen möglicherweise eine kleine Arbeit finden, um wieder einen Tag die Nahrung zu sichern. Issa Kouyatés Werke haben keinerlei Bezug zu traditionellen afrikanischen Kulturen. Wo der Betrachter die Darstellung traditionellen Lebens wahrzunehmen vermeint, handelt es sich um die in die Städte transponierten Lebensgewohnheiten. Das Material, das er verwendet, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Aspekt der *„récupération"*, der Wiederverwertung. Zwar benutzt er auch Rindenbaststoff, er ist jedoch weder ein bevorzugter Bildträger für ihn,[24] noch verbindet der Künstler damit irgendeinen Gedanken mit Tradition. Er benutzt ihn ausschließlich wegen seiner plastischen Qualität, seiner Wirkung in der Kombination mit anderen Materialien.

„Der Rindenbaststoff geht zurück auf meine Begegnung mit Youssouf Bath. Als ich in sein Atelier kam, sah ich Abfälle. Ich fragte ihn, ob ich welche haben könne, und er antwortete, er hätte welche im Hinterhof, die würde er nicht mehr benutzen. Er gab mir also welche und ich experimentierte damit und sah, daß es eine gute Wirkung ergibt. Wie ich Dir sagte, es gibt keine Zwänge in meiner schöpferischen Arbeit! Ich verwende was auch immer für die künstlerische Arbeit. Der Rindenbaststoff harmonisierte mit meinen Ideen. Ich habe daher Youssouf gebeten, mir auch welchen zu bestellen. Er ist ein Mittel, ebenso wie Jutestoff, wie die Farbe Ocker, irgendeine rohe Materie, wie Preßspanplatten" (Kouyaté 16/08/97).

Kouyaté handhabt Materie, wie es die Bewohner der Bidonvilles tun. Alles, was in irgendeiner Weise wiederverwertet werden könnte, wird aufgegriffen. Beim künstlerischen Prozeß geht es um die Bearbeitungsmöglichkeiten, welche Wirkungen mit einem bestimmten Material erzielt werden können und wie sich die Materialien zueinander im Bild verhalten. Nicht anders ist es mit der Farbe. Es gibt keine Einschränkungen in der Farbskala, es gibt keinerlei Bezüge bestimmter Farben auf die Erde als Symbol von Herkunft beziehungsweise auf rituelle oder andere Kontexte, es sei denn auf die Ambiance der Elendsvier-

24 Im Gegensatz zu Youssouf Bath.

tel. Selbst die Zeichen und Worte haben in seinen Arbeiten keinerlei Bedeutung, obschon man einige lesen kann, wie *mogo*, wie *meja*[25], wie *tu va signé* und viele andere.

„Diese Zeichen hier beziehen sich auf die Bidonvilles, auf die Graffiti etc., die Zeichen auf den Mauern von den Bewohnern dieses Milieus. Sie machen es im allgemeinen, um sich zu befreien, denn es gibt viel Gewalt in diesem Milieu. Anstatt sich zu prügeln, amüsieren sie sich manchmal zu schreiben, das, was so heftig in ihnen ist, an den Baracken und an den alten Mauern auszudrücken. So kannst du beispielsweise *mogo* finden, das heißt im Milieu Onkel, du kannst den Ausdruck für Prostituierte finden etc. Ich sammle all diese Elemente und forme dann meine Kunst. Wenn ich sie also in meiner Arbeit verwende, dann nicht wegen ihrer Bedeutung, es geht mir vielmehr um die Wirkung! Um die Wirkung, die sie in bezug auf mein Werk haben können!" (Kouyaté 16/08/97)

Das Desinteresse an den eigentlichen Bedeutungen der Worte drückt der Künstler dadurch aus, indem manche unleserlich sind oder er scheinbare Worte oder zeichenähnliche Formen malt. Damit hebt er sich entschieden von jeglichem Zusammenhang mit traditionellen Zeichen ab, die wesenhaft Bedeutungsträger sind. Er bricht richtiggehend mit jeglicher Beziehung zu Tradition. In diesem Bruch wird der Gegensatz zwischen den älteren Künstlern und ihm, als einem Repräsentanten der jungen Generation, verständlich. Während die Älteren ihre Kunst in der Beziehung zu traditionellen Kunstformen und zu den kulturellen Wurzeln mit Materie zu artikulieren trachten, positioniert er sich in Verbindung zu den Elendsvierteln. Es ist nicht einmal, daß Kouyaté einen Gegensatz zwischen Tradition und dem heutigen Afrika auszudrücken suchte. Da er für ihn irrelevant ist, thematisiert er ihn gar nicht. Es handelt sich um eine andere Realität in Afrika. Er ist ein Kind der Stadt, das in Treichville und Abobo aufgewachsen ist. Das Dorf als Symbol traditioneller Kultur ist ihm völlig unbekannt. Von daher wird auch seine Überzeugung, die Konzepte des *Vohou* in keiner Weise zu teilen, verständlich.

„Ich bin nicht *Vohou Vohou*, ich bin ganz einfach Künstler, der sich in bezug auf die Realitäten in seiner Umwelt ausdrückt! Man muß auch sehen, daß der *Vohou* oft die Symbole des traditionellen Afrikas artikuliert! Die Masken und so weiter. Ich bin in der Gegenwart, ich male die Maske wegen ihrer ästhetischen Schönheit. Aber die Rolle der Maske kenne ich nicht! Ich habe darüber gelesen, aber ich bin davon nicht ergriffen. Die Realität der Bidonvilles, um das Überleben zu kämpfen, das beherrsche ich, denn ich habe das gesehen, ich habe das gelebt! Das macht den Unterschied zwischen dem *Vohou* und mir aus, selbst wenn wir in unserer Ausdrucksweise manchmal rohe Materialien anwenden" (Kouyaté, 16/08/97).

Immerhin meint er, es könne schon geschehen, daß er Masken male. Zudem hat er in seinem Atelier einige traditionelle afrikanische Statuetten. Doch er betont, er würde sie nur wegen ihrer ästhetischen Schönheit malen, er besitze die Skulpturen nur wegen ihrer Form,

25 „Du gefällst mir".

ihrer äußerlichen Schönheit. Wenn Kouyaté von der Ästhetik der Maske spricht, verwendet er Ästhetik in gleicher Weise wie Schönheit. In diesem Kontext ist es ein dem Werk äußerlicher Begriff, der sich auf Form und Farbe bezieht, nicht jedoch auf die inneren Schichten. Obschon der Künstler über die traditionellen Masken und Statuetten gelesen hat, habe er dennoch nicht die mit den Objekten verbundenen Vorstellungen und Intentionen erfaßt. Daher fühle er sich in der Wahrnehmung solcher Objekte nicht ergriffen, er erlebe nur ihre äußerliche Form.

Dagegen greift er seine Materie dahingehend auf, um ein ästhetisches Element zu gestalten, das beim Betrachter einen emotionalen Schock auslösen möge. Die Materie, die der Künstler zum Ausgangspunkt seiner Arbeit macht, ist Abfall. In Zusammenhang mit der Erörterung der Rahmung und Verglasung seiner Arbeiten läßt Kouyaté keine Zweifel an dem, was er als „ästhetisches Element" beziehungsweise was er als „ästhetischen Schock" bezeichnet. Das Glas dient als Schutz vor der Witterung, das Bild ist aus Abfallprodukten aufgebaut, und der Rahmen wird von ihm akzentuiert, unter anderem könnte es ein brüchiger Goldrahmen sein, damit das Bild ein vom Abfall divergierendes Aussehen erlange.

„Ich gebe das Bild hinter Glas, damit es vor der Witterung geschützt ist. Den Rahmen akzentuiere ich. Es handelt sich offenkundig (beim Bild, Anm. des Vfs.) um Abfall, aber nicht um irgendeinen. Es soll geschützt werden, um lange zu halten. Wenn du diesen Abfall neben den sauberen Elementen (den Rahmen, Anm. des Vfs.) siehst, gewinnt er an Aussehen, er drückt sich stärker aus ... Ich will, daß der Rahmen mein Werk hervorhebe. Denn wie ich es geläufig sage, ich arbeite vom Abfallkübel aus. Aber dieser Abfallkübel ist nicht schön eingerahmt, er wird nicht hervorgehoben. Man würde nicht die künstlerische Arbeit (am Bild, Anm. des Vfs.) sehen, die dahinter liegt" (Kouyaté 16/08/97).

Kouyaté meint (geläufig), daß seine Bilder Abfall wären, weil seine Materie Grundlage der Wiederverwertung der Marginalisierten ist. Dennoch ist Kouyatés „Abfallkübel", sein Bild, etwas anderes, da es aufgrund des künstlerischen Aktes geformt ist. Mit dem schönen Rahmen hebt der Künstler hervor, setzt sein Werk in Differenz zu Abfall. Daraus erklärt sich auch seine Bevorzugung von Papier als Bildträger. Dieses Material entspricht seiner künstlerischen Haltung, indem es rasch bearbeitet, zerstört, wiederaufgebaut oder weggeworfen werden kann. Es kann selbst in der schöpferischen Arbeit wie Abfall behandelt werden.

„Es ist keine Mißachtung meiner Arbeit! Ich bin einfach so! Wie ich Dir erzählte, ich bin in einem solchen Umfeld aufgewachsen. Da muß man die Sachen schnell machen. Man kümmert sich oft nicht darum, was um einen herum geschieht. Man ist vielmehr mit dem beschäftigt, was man zu tun hat, was man schaffen muß. Ich glaube, daß mich diesbezüglich das Milieu unbewußt geprägt hat" (Kouyaté 16/08/97).

Im Gegensatz zur Ästhetik des äußerlich Schönen der Masken, bestimmt Kouyaté seine Arbeiten zunächst im Sinne einer Ästhetik des Abfalls. Dieses Konzept ist hinsichtlich der technischen Seite des künstlerischen Prozesses determinierend. Denn es erlaubt, zwischen

der *„récupération"*[26], die das Leben der Marginalisierten bestimmt, und der *„récupération"*[27] des Künstlers zu unterscheiden. Erstere lesen Materie in den Abfallkübeln der Nobelviertel Abidjans auf. Der künstlerische Prozeß setzt an der Erfahrung und dem Nachvollziehen jener Handlungen an. Kouyaté sammelt Materie, nicht um sein unmittelbares Überleben zu sichern, sondern um Arbeiten über diese „Wiederverwertung", über die Lebensumstände der Marginalisierten, zu schaffen. Das Auflesen von Materie und Eindrücken stellt beim Künstler den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Reflexion dar, bei der es um das Verhältnis zwischen Figuration und Abstraktion, um Strichführung, Form- und Farbgebung, um die Verbindung der unterschiedlichsten Texturen geht.

„Ich glaube, ich habe diese große Freiheit, ..., wegen meines Inneren, wegen des Milieus, dem ich viel Bedeutung beimesse, der Bidonvilles, der Baracken mit ihrer Ambiance. Ich will mich gehen lassen, trödeln. Dadurch könnte es eventuell zu ästhetischen Schocks kommen. Ich brauche infolgedessen nicht zu viel zu verbinden. Das würde meinen Freiheitsinstinkt töten, meinen Sinn für Spontaneität töten, um den Preis von Dingen, die zu geordnet wären" (Kouyaté 16/08/97).

In „Expression bidonville" (1988), „Bromakoté" (1995) oder „Nansongon" (1995) wird sein Drang zu Freiheit und Spontaneität in der Komposition und der Wahl des Materials offensichtlich. In „Scène de marché" (1995) und „Élégance couture" (1995) zeigt sich dieses Streben neben einem klaren Bildaufbau an den Bildflächen, die Barackenwände darstellen. Es sind Elemente, die er von seinen Handlungen in diesem Milieu gewohnt war. Nunmehr sind es Aspekte, die seine Arbeit im schöpferischen Prozeß prägen.

„Récupération" bestimmt die Handlungen vieler Menschen mittlerer und unterer sozialer Schichten in heutigen afrikanischen Staaten. Im einen Fall ist es das Sammeln des Abfalls der Wohlhabenden, um das Überlebensumfeld gestalten zu können. Wiederverwertung ist auch Notwendigkeit in bezug auf die technischen Geräte, auf Radios, Autos oder Fernsehgeräte, für die es keine Ersatzteile gibt oder die zu teuer sind, wo aus vollständig kaputten Objekten Teile ausgebaut und adaptiert werden, damit sie in noch funktionstüchtige passen. Der Schrottplatz von Marcory[28] ist der größte Ersatzteilmarkt Abidjans.

Diese Art der *„récupération"* entspricht jedoch nicht der Kunst von Issa Kouyaté, wenn auch solche Elemente in seinem künstlerischen Akt wiederauftauchen. *„Récupération"* ist bei ihm Aufgreifen. Im Sinne seiner Ästhetik des Abfalls handelt es sich um das Aufgreifen einer definierten sozialen Realität Afrikas. Angesichts der gesellschaftlichen Ausgrenzung der in den Bidonvilles Lebenden stellt Kouyatés *„récupération"* eine „Rückgewinnung" dieser Marginalisierten in das Bewußtsein der Betrachter dar.

---

26 In diesem Sinn „Wiederverwertung".

27 In diesem Sinn „Aufgreifen".

28 Ein Stadtteil Abidjans.

Bidonville und Urbanität

Für Issa Kouyaté bilden die Elendsviertel eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. Es genügt, Baracken zu betrachten, ihre Anordnung, die Ambiance und das Leben in diesem Milieu. Strichführung, Formgebung, Farb- und Materialkombinationen, alles ist in ihnen gegeben. Über diese Dimension der Inspiration für den formalen Ausdruck bilden die Bidonvilles eine Realität, die auch inhaltlich zu erfassen ist.

Das Elendsviertel stellt für Kouyaté keine abgegrenzte Einheit dar. Über dieses Phänomen zu reden, es mit künstlerischen Mitteln auszudrücken, heißt für ihn die heutige Stadt zu thematisieren – sein Thema ist die Urbanität. Elendsviertel sind für ihn notwendigerweise, wo auch immer, mit der modernen Stadt verbunden. So ist ein Stück Karton nicht nur das Material selbst. Als verbrauchtes, aufgelesenes Material ist es Symbol der Marginalisierung. Es hatte außerdem eine vorhergehende Nutzung, etwa als Verpackungsmaterial eines Luxusartikels, und verweist so auf die vohergehenden Besitzer und deren Konsumtionsgepflogenheiten im Sinne einer gesellschaftlichen Schicht. Im Material lassen sich so die gesellschaftlichen Verhältnisse wiederfinden. In der bildnerischen Darstellung sucht der Künstler die Synthese zwischen Milieu und Alltagsleben, indem er das eine anhand des Materials ausdrückt, das andere anhand der Menschen. Eine andere Möglichkeit dieser Synthese zeigt sich in „Élégance couture" (1995), wo die farbliche Hervorhebung der Wände zweier Baracken gegenüber dem relativ gleichförmigen Hintergrund repräsentativ für das Leben, für die Wirkung der Zeit und der Witterung steht. Gleichzeitig setzt der Künstler damit die Lebenswelt der Marginalisierten mit jener der Wohlhabenden in Beziehung zueinander. Letztere erleben in der Betrachtung das Material als ihren eigenen, sie störenden Abfall. Die Bedeutung, die Kouyaté in der Rahmung sieht, artikuliert nicht nur den Unterschied zwischen dem Abfall auf der Straße und dem von ihm künstlerisch umgesetzten Abfall, sie unterstützt die Wahrnehmung der untrennbaren Beziehung zwischen diesen verschiedenen Lebenswelten.

Der schöpferische Akt ist demgemäß kein Festschreiben oder Wiedergabe des Bestehenden. Der Künstler fügt Zusammenhänge zusammen und überschreitet die Darstellung dessen, was in der Realität ist. Für Issa Kouyaté ist die gesellschaftliche Funktion des Künstlers jene eines Aufklärers. Das Auflesen hinter den Menschen, damit sie sich selbst in einem Rückspiegel betrachten können, erfolgt in Hinblick auf das, was notwendig wäre zu tun, um die gesellschaftliche Situation zu verbessern.

„Bei mir gibt es einen Gedanken, vielmehr eine menschliche Form. Ob es einem paßt oder nicht, Menschen leben unter diesen Verhältnissen. Ich meine, man könnte ihnen helfen, ihre Situation zu verbessern. Aber um das zu wollen, müßte man die Notwendigkeit hierzu fühlen. Und diese Notwendigkeit ist da! Nicht jeder kann sich in dieses Milieu begeben, entweder aus Angst, oder weil man sich nicht betroffen fühlt. Aber jeder kann in eine Galerie gehen, alle können in einem Katalog oder in einem Album blättern. Sie wer-

den sich mit diesen Realitäten konfrontiert finden. Das kann uns dazu bringen, uns zu fragen, über unsere Situation gegenüber jener anderer Menschen nachzudenken. Wenn man über Sensibilität verfügt, kann uns das dazu führen, es kann Soziologen dazu führen, ebenso wie Stadtplaner, es kann die Politiker dazu bringen, ihre Einstellung zu überprüfen und Positionen einzunehmen, um dieses Milieu weiterzubringen, ohne seine Methoden oder seine Lebensweise zu stören" (Kouyaté 16/08/97).

In seiner Ästhetik des Abfalls konzipiert Issa Kouyaté innere Schichten des Werks, indem es für die Lebensumstände der Marginalisierten sensibilisieren soll. Kouyatés Arbeit eröffnet die Perspektive menschlicher Werte. Schließlich soll daraus der Wille zu einer geziemenden Neuorganisation dieser gesellschaftlichen Bedingungen initiiert werden. Der emotionale Schock wird somit zur Qualität des Erlebens, wodurch die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit den inneren Schichten seiner Werke und zur sozialen Handlung möglich wird. So erzählte er, daß es anläßlich einer Ausstellung von ihm unter den Besuchern zu einer spontanen Geldsammlung für die Straßenkinder gekommen sei.

Issa Kouyatés *„esprit de récupération"*, sein Geist der Wiederverwertung, ist handlungsorientiert, selbst wenn seine Kunstwerke wie schweigsame Momentaufnahmen wirken. Insofern entspricht die Statik seiner figurativen Malerei, wie in den beiden „Scène de marché" (1995), den abstrakteren Kompositionen mit Materie und Farbe, wie in „Expression bidonville" (1988). Beide bilden Gegenpole zur Dynamik der Konsumtion der Wohlhabenden und zum überlebensnotwendigen Zwang zur Wiederverwertung der Marginalisierten. Das Rahmen und Verglasen der Arbeiten ist folglich nicht nur ein rein künstlerisches Anliegen, als Erhalten des Werkes, es geht dabei auch darum, das Bild als Zeugnis der gesellschaftlichen Verhältnisse gegen das Verdrängen oder Vergessen zu positionieren, um den dringenden Bedarf zur Handlung einzufordern.

Lösungen jedoch bieten die Arbeiten des Künstlers keine an. Es geht um das Verstehen der Lebensumstände in den Bidonvilles. Die Synthese, die der Künstler zwischen Materie, Mensch und Milieu anstrebt, verweist auf Armut und Not. Die Silhouetten, die *buvette* in „Scène de marché" (1995) oder die Grafitti stellen die sozialen Netzwerke dar, die sich in diesen Vierteln entwickelt haben. Synthese bedeutet in Issa Kouyatés Arbeiten auch das Erfahren und Berücksichtigen dieser verschiedenen Facetten der Elendsviertel in Hinblick auf gesellschaftliche (politische, ökonomische) Handlung. Wenn der Künstler von menschlichen Werten spricht, fordert er mit seinem Œuvre den Respekt für die Marginalisierten als Menschen ein. Soziale Handlung kann für ihn nur mit ihrer Einbeziehung in die Entscheidungsprozesse stattfinden. *„Récupération"* von Kouyatés Kunst ist „Rückgewinnung" der Ausgegrenzten in menschenwürdige gesellschaftliche Verhältnisse.

LUDOVIC FADAÏRO

Ludovic Fadaïro hat in Paris die Kunsthochschule absolviert. Er lebte sechs Jahre in Nanterre und ging danach nach Kanada. Von dort kehrte er nach Bénin zurück, übersiedelte nach Abidjan und neuerlich nach Frankreich. 1991/92 unterrichtete er Malerei an der École d'Architecture in Nancy. Er lebt heute mit seiner Familie[1] in Bingerville, zwölf Kilometer östlich von Abidjan.
Gemeinsam mit den Künstlern Tamsir Dia, Grobli Zirignon und anderen initiierte er die Gruppe „*Traces*"[2].

Gespräch[3]

Thomas F.: „*Traces*" ist nicht auf die Côte d'Ivoire beschränkt?

Fadaïro: Nein, nein, nein! Meine Intention ist, „*Traces*" nicht auf die Côte d'Ivoire zu beschränken. Es geht darum, die Künstler, die arbeiten, auf der Basis eines präzisen Konzepts zusammenzufassen. Dies sind die menschlichen Werte und vor allem die tief verinnerlichten Werte. Bis jetzt gehen wir eigentlich an der Realität vorbei. Die Alten haben eine spirituelle Initiationsarbeit geleistet. Ich würde behaupten, die ganze Welt schöpft in dem, was sie hinterlassen haben. Wir arbeiten aber nur für den Moment. Worüber reden wir Künstler? Soll das unsere Mission sein?

Thomas F.: Ich finde es sehr interessant, die Themen der Künstler anzusprechen. Du sagst, es geht um die menschlichen Werte, die sehr tiefen Werte, aber ist das immer so?

Fadaïro: Das meine ich ja! Es stimmt schon, es ist sehr schwer, über das Innere zu arbeiten, wenn man sich noch nicht damit beschäftigt hat! Das heißt, wenn man seine Recherchen und seine Kenntnisse noch nicht vertieft hat. Wenn man noch nicht an etwas gelangt ist, kann man nicht darüber reden. Die Leute arbeiten über die Bidonvilles und all das, es geht aber nur um den physischen Aspekt! Was ist in diesen Bidonvilles los, warum existieren sie? Was sind die tieferen Aspekte dieser Bidonvilles? Das sind die Fragen, die ich mir in meinen Bildern stelle. Meine Bilder sind ewige Fragen und Antworten! Ich existiere, warum existiere ich? Was habe ich getan, was mache ich, was habe ich

1 Fadaïro ist verheiratet und hat zwei Töchter und vier Söhne.

2 Der Künstler versteht „*Traces*" (Spuren) als Zusammenkunft von Künstlern, Kritikern und Kunstexperten, nicht aber als Gruppe oder Bewegung.

3 Aus einem Interview am 09. August 1997 in Bingerville.

zu tun? Und ausgehend wovon habe ich etwas zu tun? Siehst Du, manchmal sagt man, der Übergang wäre ein Übergang in die Zukunft. Wenn ich also nicht diesen Schritt setze, werde ich nicht in die Zukunft gelangen. Aber um in die Zukunft zu gelangen, muß ich in dem schöpfen, was hinterlassen wurde, um es zu verbessern, es zu vertiefen und es auszudrücken.

Thomas F.: Ja?

Fadaïro: Verstehst Du! Das finde ich interessant. Man malt die Bidonvilles, man malt die Märkte. Man kann das Physische sehen, man kann ihm begegnen. Aber die Tiefe des Marktes, das ist das Interessante! Das arbeite ich und ich bestehe darauf, daß die Künstler, die in diese Tiefe arbeiten, einander treffen, daß sie miteinander diskutieren und sich gemeinsam ausdrücken.

Thomas F.: Als ich mich gestern auf unser Interview vorbereitete, habe ich mir den Begriff „roh" notiert.

Fadaïro: Ja!

Thomas F.: Wie Du mit Stil und Farben umgehst.

Fadaïro: Ich sagte vorhin, daß das Wahre ohne Umschweife hervorkommt! Es kommt aus einem heraus, als würde jemand daran denken. Wer wahr spricht, spricht es schonungslos aus! Vielleicht schockiert das den, dem es gesagt wird. Siehst Du, das ist das Rohe in der Malerei. Die Ausdrucksformen bei den Künstlern sind verschieden, sie können nicht die gleichen sein! Ich glaube, nein, ich bin überzeugt, daß, wer das Rohe arbeitet, der drückt sich wahr aus! Sich wahr ausdrücken!

Thomas F.: In dieser Richtung wollte ich roh verstanden wissen!

Fadaïro: Es ist pur, ohne Verpackung! Als wollte man dir gleich dieses Blatt geben, man hat es aber schön verpackt, es sieht schön aus. Wirkliche Kunst verlangt, daß du dich gleich im Blatt wiederfindest, daß es ohne Verpackung sei. Ich mag das Rohe, denn schon die Bibel erzählt, daß Gott Staub nahm, Erde, und er hat ihr Leben eingehaucht. Der Mensch wurde ein beseeltes Wesen. Das hat mich sehr zum Denken angeregt. In den afrikanischen Initiationsprozessen und Religionen, in diesem Prozeß also, verbindet der Afrikaner Materie und haucht ihr seine Gedanken ein. Und diese Materie wird lebendige Materie, sie wird zu seinem Gott … Der Afrikaner hat Materie aufgegriffen, jede Materie, die er frei spürt, und hat so gehandelt, daß sie lebendig werden konnte. Sie ist folglich zu seinem Gesprächspartner geworden. Irgendwo ist folglich das Unbearbeitete das Wahre. Man muß vom Unbearbeiteten ausgehen, um an die starke Wahrheit zu gelangen!

…

Thomas F.: Es gibt einen weiteren Aspekt, der mich interessiert. Du arbeitest in bezug auf

Farbe scheinbar in zwei Systemen. Einerseits sind da die Bilder mit Grau, sogar Schwarz und dann hast Du diese leuchtenden Farben, wie Rot, Gelb, Blau.

Fadaïro: Es gibt zwei wesentliche Prinzipien auf dieser Welt oder in diesem Universum. Es gibt den Tag und die Nacht. Die Nacht, das ist das Schwarze, alles, was einen dunklen Eindruck vermittelt, und der Tag, das ist all das Helle. Das Neutrale wäre der farbliche Zwischenbereich. Von da ausgehend handelt es sich um zwei Lebensformen. Die Nacht ist ein Leben, der Tag ist ein Leben. Was verursachen diese beiden Farben? Sie implizieren die Mittelwege. Gibt es kein Weiß, dann sind da Mitteltöne, wie Grau. Grau liegt in diesen beiden Elementen, zu denen sich der Mensch hinzugesellt. Der Tag und die Nacht sind wie eine Wesenheit. Der Mensch steht in Beziehung zu ihr. Das nennt man das Bereichern. Da kommen die verschiedenen Rottöne hinzu, das macht die Wärme aus, die Sinneslust, die Kraft! Die Kraft! Welche afrikanische Gesellschaft auch immer Sie besuchen, es gibt immer drei wichtige Farben. Wenn man sie Farben nennen mag. Denn Weiß und Schwarz sind in unserem intellektuellen Jargon Werte, in Afrika sind es Farben. Es gibt Weiß, Schwarz und Rot! Schwarz ist das Geheimnisvolle. Dazu benötigt man Kraft, die innerliche Kraft, d. h. Mut und Sinneslust, um zur reinen Suche zu gelangen, zur reinen Wahrheit! Dein ganzes Wesen stammt von einer gewissen Wahrheit ab! Daher die drei Farbnuancen Schwarz, Rot und Weiß.

…

Ich stamme von zwei mehr oder weniger unterschiedlichen Kulturen ab, die einander ähnlich sind. Meine Mutter ist Fon und mein Vater ist Yoruba[4]. Ich stamme daher von zwei ausgeprägten Initiationsgesellschaften ab. Meine Großmutter[5] ist eine *Vodounon*[6], ich bin bei ihr aufgewachsen.

Thomas F.: Verarbeitest Du das in Deinen Bildern?

Fadaïro: Aber sicher! Daher findest Du ständig Kaurimuscheln in ihnen. Der Name meiner Familie, Fadaïro, hat eine präzise Bedeutung. Er bedeutet, daß wir unter dem Schutz des *Fa* stehen. Unter dem Schutz des *Fa! Fa* ist das Orakel!

4 Fadaïro ist in Zinvie, nordwestlich von Cotonou, geboren. Väterlicherseits stammt er aus Nigeria.

5 Es handelt sich um die Großmutter mütterlicherseits.

6 Eine *Vodoun*-Priesterin.

Die lebende Materie

Bei Betrachtung von Ludovic Fadaïros Bildern gewinnt man den Eindruck, er folge zwei Farbsystemen. In größeren Bildern, wie „La parole" (1997), „Transmission" (1996) oder „La symphonie des oiseaux" (1997)[7] wendet er ein größeres, buntes Farbspektrum mit Blau, Rot, Braun, Gelb und so weiter an. In „La parole" (1997) beispielsweise bildet ein bläulicher Grauton den Untergrund. Auf der vertikalen Zentralachse heben sich Bänder in bräunlichen und gelblichen Farbtönen ab. Darauf sind in Weiß, Rot und Schwarz die unterschiedlichsten Zeichen sichtbar.

Anders verhält es sich bei „Sur le passage" (1997)[8]. Die breite Bordüre ist in hellem Grau gehalten. Auffallend sind des weiteren die Craqueluren. Der zentrale Bildteil besteht aus einem auf die Leinwand aufgeleimten Bildträger, dessen Untergrund in Weiß und einem leichten Blau gehalten ist. Darauf hat der Künstler schwarze Striche und Zeichen aufgetragen. Im linken Teil des Bildes befindet sich in der Vertikalen eine schwarz eingefaßte, lange schräge rote Linie. Darunter, in einem kleinen weißen Rechteck, sind in der Horizontalen zwei kurze parallele rote Linien gezogen. Links davon erkennt man vier übereinander gereihte rote Punkte. Vier solche Punkte sind auch in der Vertikalen in einem kräftigen dunklen Graublau am linken oberen Rand des mittleren Bildteils angebracht und in der Horizontalen etwa in dessen Mitte in schwarz umrandetem Anthrazitgrau.

Für Fadaïro sind Farben als solche nicht charakteristisch für ein bestimmtes Land. In ihrer Materialität, in ihrer physischen Beschaffenheit, stehen sie allen Künstlern zur Verfügung, aus welcher Gesellschaft auch immer sie kommen. Auf dieser materiellen Ebene eine afrikanische Dimension zu postulieren, bedeutete für ihn, ein politisches Argument in der Kunst zu führen und dementsprechend diese Farben in einem politisch-ideologischen Sinne gebrauchen zu müssen.[9] Dennoch negiert er nicht, daß die Art und Weise, wie er sie anwendet, einen afrikanischen Aspekt beinhalte. „Die Farben beinhalten einen afrikanischen Aspekt, denn die afrikanische Kultur erscheint durch sie! Aber ich bitte dich! Als Künstler stehe ich nicht der Politik zur Verfügung! Handelt es sich um die reine Materialität, dann ist es ein politisches Problem" (Fadaïro 09/08/97).

Farben spielen hingegen auf der symbolischen Ebene eine Rolle und sind jedem einzelnen Künstler eigen. Weiß und Schwarz korreliert der Künstler mit den beiden Polen Tag und Nacht, die gemeinsam die Wesenheit konstituieren, die sich im Grau manifestiert. Die

---

7 „Das Wort", „Übermittlung", „Die Symphonie der Vögel".

8 „Im Übergang". Es handelt sich um ein Bild aus einem größeren Zyklus mit demselben Namen.

9 Fadaïros Haltung wird hinsichtlich seiner Erfahrungen mit der Revolutionsregierung von Kérékou von 1972–1990 in Bénin verständlich. Damals sollten die bildenden Künste, wie er erzählt, ausschließlich im Sinne eines „sozialistischen Realismus" gehandhabt werden. Der Künstler war nicht gewillt, dieser Anordnung zu folgen, und wanderte aus.

anderen Farbtöne, in hellerer oder dunklerer Beschaffenheit, entstehen aufgrund der spezifischen Beziehung des Menschen zu dieser Wesenheit. Gemeinsam verschmelzen alle visuell wahrnehmbaren Farben in einem dunklen Ton, der Einheit von Tag und Nacht. Schließlich verweist Fadaïro auf die drei Farben Schwarz, Weiß und Rot, die im rituellen Bereich afrikanischer Gesellschaften wesentlich sind. Im Sinne des kulturellen Ausdrucks Afrikas in der Malerei des Künstlers ist Farbe als Äußerung der Beziehung des Menschen zur Wesenheit zu erfahren. Ob die Bilder bunter sind, wie „Le chercheur" (1997)[10], oder stärker in Schwarz, Grau und Weiß, hängt mit der Thematisierung von Formen des Lebens zusammen.

Die Überlegungen, die Fadaïro in Zusammenhang mit Farbe anstellt, prägen prinzipiell seinen Bildaufbau. Für den Künstler stellen seine Bilder Reliefs dar. Der Bildträger wird zunächst in Schichten bearbeitet, entweder durch Auftragen von Leim, wie in „Sur le passage" (1997) an der breiten Bordüre ersichtlich, oder durch Aufleimen weiterer Leinwandteile. Es ist, als würde er seine Materie auf den Leinwandgrund schaffen. Erst danach erfolgt die allgemeine Farbgebung und das Zeichnen der verschiedensten Zeichen. In vielen seiner Arbeiten scheint allerdings die oberste Farbschicht an verschiedenen Stellen abgebröckelt zu sein. Hierzu bedient sich der Künstler zweier technischer Eingriffe. In „Transmission" (1996) wird diese Wirkung durch Abkratzen mittels einer Rasierklinge erzielt. In „Sur le passage" (1997) entstehen Craqueluren an der Oberfläche durch bewußtes Biegen der durch den Leim gehärteten Leinwand.

„Die Materie lebt. Man muß die Materie (im Bild, Anm. des Vfs.) zum Leben erwecken! Ich finde dieses Gefühl für Materie, die Einsicht, die in der Materie ruht, in meinen Überlagerungen wieder, als handelte es sich um Skulpturen. Da ich eine Skulptur-Malerei betreibe, da ich meine Bilder ‚bildhaue', schaffe ich meine Materie auf der Leinwand. Erst dann intervenieren Farbe und Rasierklinge" (Fadaïro 09/08/97).

Als Bildträger fungiert zumeist Leinwand, es können auch andere Materialien wie Holz sein. Es ist gleichgültig, ob ein Werk stärker dem Bereich der Skulptur zuzuordnen wäre, wie „L'ancêtre" (1997)[11] oder der Malerei. Die Bezeichnung „Skulptur" oder „Bild" ist ohne Bedeutung. Man kann „L'ancêtre" zwar als Skulptur bezeichnen, doch das würde dem Umstand nicht gerecht, daß Fadaïro dieses Kunstwerk in der gleichen Weise bearbeitet hat wie seine Bilder. Dem Künstler kommt es darauf an, durch seinen Bildaufbau den Bildträger von seinem festen Zustand in einen flexiblen, lebendigen zu transformieren.

„Ich möchte keine typische Skulptur machen. Ich will mich mit jedem Bildträger ausdrücken können, ich will darin keine Eingrenzungen erfahren. Alles, was ich finde, was mir ermöglicht, mich auszudrücken, wird von mir zum Ausdruck verwendet. Ich mag das

10 „Der Suchende".

11 „Der Ahne".

Feste! Im Festen finde ich das Flexible wieder. Ich will dieses Feste in Lebendes umwandeln! Ich möchte es bewegen! ... Daher konzentriere ich mich neuerdings auf Holz und versuche, ihm dieselbe Ausdrucksform zu verleihen, wie ich sie auf der Leinwand verfolge. Für mich ist der Bildträger wichtig. Es geht mir nicht um die Bezeichnung ‚Skulptur'. Das interessiert mich nicht!" (Fadaïro 09/08/97)

Das technische Prinzip, mit dem Fadaïro dem Bildträger Lebendigkeit vermitteln will, ist die Überlagerung. In „Sur le passage" (1997) sieht man deutlich den mittleren aufgeleimten Bildteil. In „Symphonie des oiseaux" (1997) findet man in der oberen Zentralachse ein aufgeleimtes Stück Leinwand, auf dem eine weiße Maske gemalt ist. Ebenso verfährt er im Fall des Holzes bei „L'ancêtre" (1997). Der Farbauftrag ist Überlagerung. Schließlich entspricht das Malen der vielen Zeichen einer weiteren Schicht. In „Transmission" (1996) sind auf der mittleren Vertikalen vier Kaurimuscheln untereinander gemalt, dazwischen Zeichen, die aus der Kombination verschiedener Striche oder Punkte geformt sind. In „Le chercheur" (1997) befinden sich im rechten unteren Teil des Bildes, rechts und links eines schwarzen Dreiecks, zwei vertikale Balken aus jeweils vier hellblauen Strichen.

Die Überlagerung entspricht einem Abdecken. Es folgt das Abkratzen mit der Rasierklinge oder das Formen von Craqueluren. Damit öffnet Fadaïro die abgeschlossene Materie und führt in die darunterliegenden Ebenen. Selbst wo dieses Aufbrechen nicht so offenkundig ist, wird es durch die Malerei angedeutet. Auf einer mittleren Achse, die zumeist vertikal gesetzt ist, rücken die Zeichen am stärksten an die Bildoberfläche. In den Randzonen des Bildes hingegen scheinen sie in grau durchmischten diffuseren Farben durch. Die Farbfläche des Bildes wird somit vom Künstler neuerlich in durchlässige Schichten aufgelöst.

Das Prinzip der Überlagerung entspricht auch der Konstruktion von Tiefe. Das Aufleimen, das Abkratzen, das Brechen, der Wechsel zwischen diffuseren Farbtönen und hervorgehobenen Formen sowie seine Zeichen dienen dazu, der Materie in den Arbeiten Leben zu vermitteln. So unterscheidet der Künstler auch zwischen den Zeichen.

„Ich habe nicht nur die Kaurimuscheln gelassen. Ich habe diese Zeichen, ich verwende viele Zeichen. Denn ich habe das Reine, wovon wir vorhin sprachen, transzendiert! Ich habe den Menschen hinzugefügt, also das intellektuelle Wesen, das ich bin. Das ist jener, der durch seine Kultur, was er in seiner Kultur übermittelt bekam, viele Recherchen durchgeführt hat. Und jetzt trachte ich, die Synthese zwischen meinen Initiationsschulen zu vollziehen, sowohl der westlichen wie der afrikanischen" (Fadaïro 09/08/97).

Fadaïros Ausführungen zufolge können die Zeichen in seinen Arbeiten verschiedenen Sinnebenen zugeordnet werden. Da sind einerseits jene reinen, die sich auf die Wesenheit beziehen und den Menschen übermittelt wurden. Des weiteren bearbeitet er solche, die er in verschiedenen Initiationsschulen erfahren hat, und vermischt sie in seinen Werken. Schließlich handelt es sich um solche, womit er grundlegende Zeichen ersetzt, um deren Geheimnis zu wahren. Mit anderen Worten, die Zeichen entsprechen in den Werken der

Beziehung des Künstlers mit dem, was er in Initiationen erfahren hat und seinen weiterführenden diesbezüglichen Auseinandersetzungen. Tiefe in seinem Bildaufbau, das Leben der Materie, bezieht sich nicht auf die physische Beschaffenheit der Materie. Dem Künstler geht es um die bewußte Handlung in Zusammenhang mit den Geheimnissen des Lebens, was er in bezug auf Farbe als Wesenheit bezeichnet.

In skulpturalen Arbeiten wie „L'ancêtre" (1997) verbindet er die jeweils frontale bildliche Wahrnehmung der Tiefe mit Bewegung. Der Betrachter ist gezwungen, um die Arbeit herumzugehen. In dieser Form der Bearbeitung ergibt sich eine Parallele zur Kunst des Schnitzens der traditionellen Statuetten. Diese sind im Kreis geschnitzt und sollten folglich auch nicht nur frontal betrachtet werden.[12] Die zentrale Achse, Beine, Sonnengeflecht und Kopf, spielt bei ihnen eine wesentliche Rolle im Aufbau einer Tiefe, die zusätzlich mit ikonographischen Elementen geformt wird.

„Sehen Sie sich eine traditionelle afrikanische Skulptur an! Manchmal schnitzt man Alte oder einen jungen Körper mit einem sehr großen Kopf. Der Kopf ist sehr groß und trägt einen Bart, während der Körper ein sehr junger ist! Es geht darum, an die dritte Dimension im Werk zu denken. Sehr vereinfacht gesagt, die Darstellung ist die eines jungen Körpers, der aber vergangenes Leben in sich verkörpert und folglich viel Wissen in seinem Kopf vereint" (Fadaïro 09/08/97).

Sehen ist bei Fadaïro eine umfassende Wahrnehmung, die sich nicht an der Äußerlichkeit artikuliert. Es ist das Eindringen, die Auseinandersetzung mit der Tiefe, was er als Wesenheit bezeichnet. „Siehst Du, die Augen sind das Fenster der Seele" (Fadaïro 09/08/97). Was er als das Rohe oder Reine[13] in seiner Malerei bezeichnet, ist nicht die unbearbeitete Materie. Es ist kein Verweis auf eine spontane oder unbeholfene Technik, davon distanziert er sich auf das entschiedenste. „Alles ist Vibration. Alle Materie auf der Welt besteht aus Vibrationen" (Fadaïro 09/08/97). Die Erfahrung des Bildes durch den Betrachter erfolgt im sinnlichen Erleben dieser Vibrationen. Sein Bildaufbau, sein Konzept der Farben und seine Handhabung der Zeichen sind darauf ausgerichtet.

Spiritualität und Reisen

Das Werk als Abbild der Wirklichkeit, die wir sehen, interessiert Fadaïro nicht. Eine künstlerische Tätigkeit, die sich darauf beschränkt, Pirogen, Markt- oder Jagdszenen abzubilden, bedeutet für ihn, nicht die Realität zu erfassen. Wenn er vom Inneren spricht, geht es um

---

12 Susan Vogel hat auf die Notwendigkeit der kreisförmigen Betrachtung dieser Skulpturen in der Ausstellung „Close Up – Lessons in the Art of Seeing African Sculpture" verwiesen (Vogel 1990).

13 Er spricht in diesem Sinne von „le brut".

religiöse Vorstellungen und um die Initiation in deren Geheimnisse. Darin nimmt Materie eine wesentliche Stellung seiner Reflexion ein. Immer wieder spricht er vom rituellen Prozeß, in welchem der Afrikaner Materie zusammenfügt, ihr Leben einhaucht und sie somit zu jenem Gott wird, mit dem er kommuniziert, der in den Belangen des Alltags interveniert und zur Handlung auffordert. Im Ritual ist beispielsweise die traditionelle Maske, die auftritt, nicht die Darstellung eines bestimmten Gottes, sie ist dieser Gott. Bei Ludovic Fadaïro geht es nicht darum, daß die Vorstellung eines Gottes mit einer Materie, einem spezifischen Holz etwa, übereinstimme. Seine Überlagerungen drücken jedoch diesen Prozeß aus. In „Symphonie des oiseaux" (1997) thematisiert der Künstler ein Initiationsritual, in dem jeder Initiant den Gesang eines Vogels in sich hört. Aber nur der Initiierende weiß, welcher Vogelgesang gehört wird, und das bleibt geheim. Allein mit dem aufgeleimten Leinwandrechteck in der oberen Zentralachse und der darauf gemalten weißen Maske verweist der Künstler auf die Präsenz des Herrn der Initiation, der Außenstehenden nicht bekannt ist, und auf das Geheimnis des erfahrenen Wissens.

In seiner Malerei ist Materie weder in ihrem reinen, unbearbeiteten Zustand, noch ist der Zusammenhang zwischen der Qualität der Materie mit einer bestimmten Vorstellung vorgegeben. Indem Fadaïro seine Materie auf der Leinwand erst aufbaut, verweist er jedoch auf diese geistige Verbindung. In einem weiteren Schritt führen ihm die vielen Zeichen zu einem spezifischen, spirituellen Wissenszusammenhang. Die Gestalten mit den Kaurimuscheln, wie man sie besonders gut in „Transmission" (1996) sehen kann, die verschiedenen Kombinationen von Punkten und Strichen, die in allen seinen Arbeiten aufzufinden sind, beziehen sich hierbei auf das Orakelsystem des *Fa*.

„Zu sagen, es handle sich um sechzehn Formen mit Kaurimuscheln, ist falsch! Ich habe einmal mit Romuald[14] darüber gesprochen! Es sind die sechzehn Söhne des *Fa!*[15] Ein jeder hat seinen Namen! Du wirst also in allen meinen Bildern diese Kaurimuscheln oder Zeichen sehen, die in einer gewissen Art und Weise angeordnet sind. Das hat eine präzise Bedeutung!" (Fadaïro 09/08/97)

Als Fadaïro bei seiner Großmutter (mütterlicherseits) aufwuchs, erfuhr er bei ihr über das *Fa*. Seit siebzehn Jahren, so erzählt er, beschäftige er sich in seinen Arbeiten mit dem *Fa*. „La parole" (1997) handelt über das Wort oder die Rede. Es ist die Rede, die aus dem Inneren hervordringt, wie er erklärt. Das physische Individuum dient dazu, sie zu entäußern, die Wahrheit zu artikulieren. Sie bedeutet Anstrengung und erschöpft den Menschen. Doch der Künstler bringt eine zusätzliche Dimension zum gesprochenen Wort ein. An verschiedensten Stellen des Bildes sind Kombinationen von Kreisen erkennbar, die auf das *Fa* verweisen. Damit integriert er eine andere Rede, ein anderes Wissen in die Reflexion des Wortes.

14 Der Künstler Romuald Hazoumé.

15 Die sechzehn Zeichen stellen die sechzehn Hauptgötter des *Fa* dar.

„Es gibt 256 Zeichen![16] Aber man darf sie im Werk nicht einfach so anwenden. Sie müssen sprechen! Wenn Du zum Beispiel über den ersten Sohn (des *Fa*, Anm. des Vfs.) redest, er ist der bedeutendste, mußt Du wissen, in welcher Phase er interveniert! Was sagt er tatsächlich, was will er in Zusammenhang mit präzisen Sachen sagen? Warum?" (Fadaïro 09/08/97)

Es ist kein einfaches Aufgreifen oder Wiedergeben der Zeichen des *Fa* in den Werken des Künstlers. Allein das Benutzen des *Fa* impliziert in jedem Fall das Eingreifen der Götter. Ihre Offenbarung im Kunstwerk bedingt allerdings die Kenntnis des Künstlers, wie er damit zu verfahren hat, was gezeigt, was verborgen bleiben muß. Fadaïro setzt sich in seiner schöpferischen Arbeit mit Aspekten dieses Geheimwissens auseinander und läßt es in seinen Werken wirken. Damit akzentuiert er die Spiritualität seiner Herkunftskultur.

Ludovic Fadaïro ist zutiefst überzeugt, daß jeder afrikanische Künstler, der sich seiner Afrikanität bewußt ist, sich in seiner Arbeit mit der Spiritualität afrikanischer Kulturen auseinandersetzen müsse. Das hängt nicht nur mit seinen Glaubensvorstellungen zusammen. Spiritualität stellt für den Künstler ein wesentliches Merkmal afrikanischer Kulturen dar. Darin drückt sich die Erfahrung der Afrikaner und ihre Denkweise aus. Gerade in diesen Bereichen sieht der Künstler die größten Gefahren des Akkulturationsprozesses, indem die Werte und dieses Wissen spurlos verlorengehen könnten.

„‚*Traces*' ist auch, um ein bißchen gegen die Akkulturation anzukämpfen! Akkulturation bedeutet beispielsweise, daß heute bestimmte Afrikaner sagen, man solle sich nicht mehr dem Kochtopf der Großmutter nähern, denn es wäre nicht gut. Man solle nicht mehr Holz einsammeln gehen, um das Feuer anzuzünden. Es wäre nicht mehr gut, dem Wasser seine Reverenz zu erweisen. Tatsächlich bewohnt es eine Göttlichkeit. Denn die Mutter sagte: ‚Um ein Kind tragen zu können, mußte ich mich vor dem Wasser niederknien.' Und jetzt soll das nicht mehr gemacht werden? Ich sage dazu nein! Ich sage nein! ... Der Afrikaner bevorzugte, Gott in den Vibrationen jener Elemente zu begegnen, die Teil von Gottes Schöpfung sind und die für ihn ein Mysterium bleiben! Das Wasser, die Sonne, der Mond etc. ... Man kann nicht einfach all dem den Rücken kehren und behaupten, Afrikaner zu sein! Als wir („*Traces*," Anm. des Vfs.) daran dachten, beschlossen wir, daß man ernsthaft mit afrikanischen Werten arbeiten und diese ausdrücken müsse, damit sie nicht beendet werden, damit sie nicht verschwinden, um davon zumindest Spuren zu hinterlassen! Das haben auch die *Vohou* (Künstler, Anm. des Vfs.) gemacht" (Fadaïro 09/08/97).

Die Konzentration auf tiefere innere Werte, auf Wissensformen, die durch Initiation vermittelt werden, erfolgt in den Kunstwerken angesichts des gegenwärtig stattfindenden gesellschaftlichen Wandels. Fadaïro sucht nicht seine Bezüge zu den kulturellen Wurzeln, die

16 Die restlichen 240 Zeichen sind die „zusammengestellten" Götter.

mütterlicherseits in der Kultur der Fon liegen, väterlicherseits in jener der Yoruba. Er arbeitet aus diesen heraus, um deren Brisanz unter den heutigen gesellschaftlichen Verhältnissen künstlerisch zu materialisieren. Ernsthaft mit afrikanischen Werten zu arbeiten bedeutet für den Künstler, nicht einfach kulturelle Zeichen zu verwenden oder Elemente der traditionellen Skulptur, um seine Afrikanität dem Betrachter unter Beweis zu stellen. Für ihn geht es darum, traditionelle Werte und Denkweisen in Verbindung mit rezenten kulturellen Errungenschaften zu artikulieren, ihre Gültigkeit und das Wertvolle von ihnen zu betonen. Doch für den Künstler geht es darum, Materie als Mittler in der Beziehung des Menschen mit dem Wesenhaften zu verstehen, sie als Trägerin von Vorstellungen in seiner Malerei wahrnehmbar zu machen. So entsprechen auch die Craqueluren, wie in der Bordüre von „Sur le passage" (1997), keiner rein plastischen Überlegung. Vielmehr verbindet der Künstler mit ihnen Vorstellungen, die sich auf den Prozeß des kulturellen Wandels beziehen.

„Die Craqueluren, die Du in meinen Werken siehst, sind die afrikanischen Mauern, denen ich eine Philosophie vermittelt habe. Ich sage, daß diese Mauern unter der Einwirkung der Sonne ihren Körper öffnen und herumirrenden Insekten Schutz gewähren. Es ist wie der Afrikaner, der trotz all seines Leides sein Herz öffnet, um Fremden als Gastgeber zu dienen. Diese Mauern tragen nicht nur ein Dach, das sie zerdrückt, es findet auch viel in ihnen (den Rissen, Anm. des Vfs.) statt. All das schafft Leid, und dennoch stehen sie!" (Fadaïro 09/08/97)

Bei traditionellen Objekten, Masken und Statuetten, kann die Wahl des Holzes mit gewissen Vorstellungen und Ritualen, die durchzuführen sind, verbunden sein. Ebenso werden bestimmte formale Elemente, nicht alle, durch die Wissenden vorgegeben. Fadaïro befolgt in seiner Malerei nicht diese Tradition. In seinem Konzept der lebenden Materie versucht er jedoch das Prinzip aufzugreifen und in seinen Werken umzusetzen. In seiner Auseinandersetzung mit dem Spirituellen arbeitet Fadaïro aus einem präzisen kulturellen Kontext heraus. So mag es verwundern, daß er sich selbst im verallgemeinerten afrikanischen Raum positioniert. „Ich sage immer, ich habe keine Nationalität, ich habe keine Nationalität mehr! Ich bin Afrikaner, das stimmt. Mein Inneres, meine Denkweise zwingt mich dazu, meine Kultur zwingt mich dazu. Der Boden, auf dem ich geboren bin, zwingt mich dazu! Ich erachte aber, daß Afrika eins ist" (Fadaïro 09/08/97). Weiterführend kennt Kunst in seinem Verständnis keine Grenzen, sie ist universell.

Wie kann der Betrachter Fadaïros Bilder erleben, diese Auseinandersetzung mit dem Spirituellen, wenn er nicht in das *Fa* initiiert ist? Einerseits gilt es zu beachten, daß der Künstler mit unterschiedlichen Zeichen arbeitet. Abgesehen von jenen des *Fa* sind noch viele andere, die aus anderen Wissenssystemen herrühren. Des weiteren benutzt er Zeichen, die von ihm abgewandelt sind. Schließlich kommen Elemente wie Masken vor, wie in „Symphonie des oiseaux" (1997), die eine Konnotation zur traditionellen Kultur oder Kunst darstellen. Eine Maske verweist auf den gesamten, mit Masken verbundenen Vor-

stellungskomplex – das Wissen um sie erfolgt durch Initiation; im Ritual ist sie eine bestimmte Wesenheit, und sie darf außerhalb des Rituals nicht angesehen werden, etc.

Mit all diesen Elementen setzt Fadaïro das *Fa* in einen erweiterten Kontext und versucht, die Rede des *Fa* von ihnen aus weiter zu thematisieren. Es geht dabei nicht darum, das *Fa* als solches zu erklären, sondern seine spezifische Aussage zugänglich zu machen. „Ob Du das F*a* verstehst oder nicht, es ist eine Sprache, das *Fa* ist eine universelle Sprache" (Fadaïro 09/08/97). Dabei muß der Künstler beachten, daß er die verschiedenen Zeichen aus unterschiedlichen Wissensformen und aus seinen eigenen Überlegungen sowie die Farben „richtig" mit der Rede des *Fa* korreliert.

„Ich verallgemeinere, nachdem ich über Divination, über Kulte und rituelle Handlungen geforscht habe. Ich habe gemerkt, daß alle Traditionen ähnliche Lösungen finden. Aber die Art und Weise sie auszudrücken, ist überall verschieden. Indem ich folglich geforscht habe, mich mit verschiedenen Traditionen auseinandergesetzt habe, sagte ich mir, daß sie im Grunde das gleiche wären. Aus diesem Grund plaziere ich meine Werke in einen allgemeinen Kontext, aber mit einer Akzentuierung auf die Kultur, in die ich geboren bin" (Fadaïro 09/08/97).

Diese Verallgemeinerung, die Öffnung in andere Wissenssysteme ist eine Notwendigkeit. Würde der Künstler nur mit den Zeichen des *Fa* arbeiten, wäre dem Betrachter der Zugang zu Fadaïros Werken verschlossen. Selbst der Künstler könnte und dürfte nicht die Geheimnisse des *Fa* erklären. „Es ginge nicht. Selbst wenn ich es Dir erklärte, Du bist nicht initiiert! Wie willst Du wissen, daß ich die Wahrheit gesprochen habe. Es hat keinen Sinn zu erklären" (Fadaïro 09/08/97). Wie auch immer, die entschiedene Ablehnung Fadaïros, alle Details seiner Bilder zu erklären, fußt unter anderem auf der Aufforderung an den Betrachter, sich in seiner Wahrnehmung eingehend mit dem Kunstwerk zu beschäftigen, die Vibrationen seiner Bilder zu erfühlen. Und er widerspricht dem Einwand, ein westlicher Betrachter hätte kaum die Voraussetzungen hierzu.[17]

„Sie (die Afrikaner, Anm. des Vfs.) fliehen ihre Kultur. Ich komme immer wieder darauf zurück. Einmal kamen ein Béniner und ein Europäer zu mir. Als der Europäer die Bilder sah, sagte er sogleich: ‚Ah! Sie kennen den *Vodoun!*' Sicher würde ich den *Vodoun* kennen, antwortete ich ihm. Ich kenne den *Vodoun* sehr gut. ‚Denn wenn man Ihre Werke ansieht', fuhr der Europäer fort, ‚bemerkt man sogleich den *Vodoun!*' … Der andere, der in dieser Kultur geboren ist und ständig in ihr lebt, er hat nichts gesehen! Wie willst Du Dir das erklären? Man ignoriert sich selbst (seine eigene Kultur, Anm. des Vfs.). Das ist schlimm!" (Fadaïro 09/08/97)

Für Ludovic Fadaïro muß das Bild für jeden Kunstinteressenten, woher er auch ist, erfahrbar sein. Insofern wählt der Künstler eine Ausdrucksform, wodurch er das Werk in ei-

17 Der Künstler betont, daß seine Käufer vor allem aus dem Westen kämen. Erst in den letzten Jahren hätten Afrikaner begonnen, seine Werke zu erwerben. Während meines Aufenthaltes schenkte der Bürgermeister von Groß-Abidjan jeweils ein Bild Fadaïros den Präsidenten Abdou Diouf aus Sénégal und Jerry Rawlings aus Ghana anläßlich ihrer Staatsbesuche in Côte d'Ivoire.

nen universellen kulturellen Raum plaziert. Die Öffnung, die er ausgehend von seiner Kultur vornimmt, die Verallgemeinerung, wird somit zum Zugang für den Betrachter, um die kulturelle Besonderheit wahrnehmen zu können. Die Differenz zeigt sich vor allem in seiner Reflexionsweise. Der Unterschied liegt nicht sosehr in den Werten, die von ihm artikuliert werden. Denn er arbeitet nicht nur mit lokal afrikanischen, sondern bezieht in seiner Generalisierung auch solche aus anderen kulturellen Kontexten ein. Auf dieser Ebene erscheint das Anliegen des Künstlers vielmehr in seiner universellen Dimension, das Menschliche in dieser Innerlichkeit zu hinterfragen. Kunst kennt für Fadaïro keine Grenzen, indem die Frage nach Werten und dem Menschen universell ist.

„Wir können uns heute nicht mehr in xenophoben Betrachtungen eingrenzen. Wir befinden uns in einer Zeit der Wahrheiten. Wir müssen zugänglich sein, denn es geht um das Wohl dieser Erde. Ich leide, wenn man behauptet, ich würde afrikanische Kunst machen. Was ist das, afrikanische Kunst? Was ist dann westliche Kunst? Warum spricht man nicht von französischer Kunst oder von spanischer Kunst? Von Afrika inspirierte Malerei, ja! ... Wir alle streben nach einer gewissen Erleuchtung, d. h. einer Verbindung dessen, was wir tun, was wir denken, was wir erreichen können. Für mich gibt es nicht die afrikanische Kunst! Afrikaner drücken sich aus! Vielleicht kann man sagen, daß der Ausdruck afrikanisch sei, das ja!“ (Fadaïro 09/08/97)

Ludovic Fadaïro schafft seine Werke im Bewußtsein um seine Afrikanität, auf der Basis des Wissens um seine kulturellen Wurzeln und der damit verbundenen spezifischen Denkweise. Doch er überschreitet diesen kulturellen Rahmen bis hin zu einer globalen Dimension. Fadaïro fordert Bewegung ein, Flexibilität, die Bereitschaft, sich ständig neu auseinanderzusetzen. Das Motiv des Reisens, als örtliche Veränderung, als Interesse am Kunstgeschehen wie auch als permanente innere Suche, ist für den Künstler prägend. So führte ihn diese Lust am Erfahren dazu, in Paris zu studieren. „Ich sagte mir, wer nicht sucht, ist unwissend. Wer nicht sucht, ist überholt. Wenn Du nicht weißt, was der andere macht, wirst Du nicht wissen, was Du selbst tust“ (Fadaïro 09/08/97). Es ist diese Neugierde, die ihn in seinen Recherchen immer weiter treibt. Wie er selbst sagt, sind seine Bilder ein ständiges Fragen und Antworten. Neue Situationen bedingen neue Handlungen. „Sur le passage“ (1997) handelt von solchen Übergängen. Im mittleren Bildteil wird auf der linken Seite eine Maske erkennbar. Rechts bildet eine Zeichenkonfiguration zugleich eine Gesichtshälfte. Jeder Schritt in die Zukunft ist für den Künstler ein gleichzeitiges Schöpfen in dem, was die Ahnen hinterlassen haben. Die neue Handlung ist eine Konsequenz der Antwort aus der Anfrage an Tradition. Hinter dieser allgemeinen Frage des Wandels öffnet Fadaïro den Blick auf das Orakel *Fa* und den Komplex der Übergangsrituale.[18] Das gesamte Wissen der Ahnen um die Beziehung zwischen der gesellschaftlichen Ordnung und dem Spirituellen,

---

18 Siehe hierzu Arnold van Gennep (1909) und die Arbeiten von Victor Turner (1969; 1985).

um Ritual und Divination, artikuliert sich in den tieferen Schichten des im Bild ausgedrückten Moments der gegenwärtigen Veränderungsprozesse.

Reisen bedeutet für Fadaïro die innerliche Kraft, wodurch die Beziehung mit dem Spirituellen gestaltet wird. Diese Kraft, diese Sinneslust und Wärme, die in der Farbe rot ausgedrückt wird, ist nicht beständig. Sie muß immer wieder erneuert werden. Wegen ihr ist der Künstler nach Afrika zurückgekehrt. „Ich bin nach Afrika zurückgekehrt! Der Aspekt der Erneuerung meiner innerlichen Kraft hat abzunehmen begonnen. Sicher kann man sagen, na ja das Umfeld. Das Umfeld verändert einen! Es verändert einen" (Fadaïro 09/08/97). Ihretwegen kehrt er immer wieder an seinen Herkunftsort zurück, um die *Vodoun*-Altäre zu besuchen, ihre Vibrationen in sich aufzunehmen und sie den jeweiligen Umständen entsprechend zu interpretieren. An diese Erfahrungen knüpft der Künstler seine schöpferische Arbeit. „Sie (die Malerei, Anm. des Vfs.) erlaubt zu reisen, sein Inneres an den Ort des Selbst zu bereisen und bestimmte Ziele zu erreichen" (Fadaïro 09/08/97).

ROMUALD HAZOUMÉ

Romuald Hazoumé ist Autodidakt. Ein paar Jahre nach Beendigung der Schule fing er an, Collagen mit der Rinde von Bananenstauden anzufertigen. Später wechselte er zu Batikbildern und versuchte sich in Skulpturen aus Alteisen. Dann gestaltete er mit seiner Motorsäge Holzskulpturen und schuf die für ihn berühmten Masken, die *„masques bidons"*. Seit etwa einem Jahrzehnt malt er auch großflächige Bilder. Hazoumé wohnt mit seiner Lebensgefährtin, seinem Sohn und seiner Tochter in Porto Novo.

1996 wurde Romuald Hazoumé der George-Maciunas-Preis verliehen.[1]

Gespräch[2]

Thomas F.: In Deiner Malerei verwendest Du heute Materialien wie Erde, Kuhfladen ...

Hazoumé: Ja!

Thomas F.: Andere Farben?

Hazoumé: Ja! Unterschiedliche Farben von Erde! Es gibt verschiedene Qualitäten von Erde, die ich anwende. Ich reise dafür nach Niger, manchmal auch nach Mali.

Thomas F.: Du benutzt keine industriellen Farben?

Hazoumé: Nein! Die einzigen industriellen Farben, die ich benutze, sind Acrylfarben. Es ist ein Acryl, das so teuer ist, daß man damit sehr behutsam umgehen muß. Ich verwende Acryl. Was man wissen sollte, viele Leute glauben mir nicht, wenn ich sage, ich würde keine Malerei betreiben. Ich kann das erklären. Man muß wissen, daß es hier eine Form der Malerei gibt, die man als Malerei mit Kuhfladen bezeichnet. Vielleicht zeige ich es Dir eines Tages, es gibt sie im gesamten Yoruba-Land, im gesamten Fon-Land, in den Ländern der Küste. Sie wird in den Küchen und in den Häusern aufgetragen. Kuhflade ist antiseptisch, sie kühlt die Häuser und desinfiziert! Sie ergibt eine Frische, das ist ein unglaubliches Gefühl! Diese Malerei wird von den Frauen ausgeübt, und es ist eine absolut abstrakte Malerei. Es gibt einige Linien, keine graphischen Formen, nur einige Linien und einige Farbflächen. Die Frauen arbeiten mit Halbtönen und Tönen und heben die Ästhetik dieser Malerei mit Indigo. Aber mit der Zeit verschwindet alles (von den Wänden, Anm. des Vfs.), da sie nur mit Wasser appliziert wird. Ich sagte mir, das ist eine Malerei, die bei mir existiert, die aus

---

1 Fluxus-Preis, der in Wiesbaden alle siebenundvierzig Monate verliehen wird. Nach einer deutschen Künstlerin ist Hazoumé der zweite, dem dieser Preis zugesprochen wurde.

2 Aus einem Interview am 8. Oktober 1997 in Porto Novo.

meiner Umgebung kommt, die bis auf den heutigen Tag noch praktiziert wird. Ich hatte das technische Thema, das ich behandeln will, gefunden, nicht aber das wirkliche Thema, die wirkliche Fragestellung. Ich hatte sie nicht gefunden! Aber ich hatte die Technik. Danach kam mir eine weitere Idee. Ich sagte mir, ich würde das *Fa* interpretieren. Verstehst Du! Nach sechs Monaten Studium des *Fa* erkannte ich, daß ich in meinem Leben einem schweren Irrtum aufgesessen bin, daß ich nämlich unfähig wäre, das *Fa* zu interpretieren. Zu diesem Zeitpunkt suchte ich um ein Stipendium an. Ich wollte mich in Frankreich verstecken, um grundlegend zu studieren, was das *Fa* tatsächlich ist.

Thomas F.: Warum in Frankreich?

Hazoumé: Wenn ich etwas wie das *Fa* studieren will, das hier ein Tabuthema ist, dann muß man zunächst alles lesen, was darüber geschrieben worden war, um soviel wie möglich zu wissen. Hier ist es nicht leicht, die Leute zum Reden zu bringen! Erst wenn du den Leuten zeigst, daß du die Sache ein bißchen kennst, worüber du redest, erst zu diesem Zeitpunkt beginnen die Leute mit dir darüber zu sprechen. Sie müssen Vertrauen schöpfen, dann reden sie mit dir. Sie halten dich sogar für einen Initiierten, nur bist du gar nicht initiiert. Natürlich mußt du im vorhinein sagen, daß du nicht initiiert bist! Wäre ich hier geblieben, hätte ich ein Problem gehabt. Während ich all diese Bücher las, hätte ich ständig den Menschen Fragen gestellt, von denen ich annahm, daß sie die Antworten wußten. Das hätte mich blockiert, das hätte mich am Lesen gehindert! Verstehst Du! Deswegen bin ich von diesen Menschen weit weggegangen. Ich habe die Thesen gelesen, und im Laufe der Zeit sind die Fragen verschwunden, denn ich fand ihre Antworten. Ich habe danach viel verstanden! Ich bin nach Bénin zurückgekehrt und hatte den Kopf voller Vorannahmen. Ich habe die ersten Bilder gemalt. Ich habe mit der größten Einfachheit die sechzehn Zeichen, die es im *Fa* gibt, dargestellt. Sie bilden die fundamentale Grundlage im *Fa*. Vor 2000 Jahren haben sich die Menschen in aller Herren Länder, in allen Gebieten dieser Welt, dieselben Fragen gestellt und haben völlig verschiedene Anworten entwickelt. Wir haben die Bibel, das *Fa*, das *Yi Ging*. Es sind Antworten auf Fragen des Lebens. Man kann nicht so einfach darauf antworten, aber die Menschen haben es versucht. Und es ist ein sehr durchdachter Versuch. Ich also, der losgezogen war, um das *Fa* zu interpretieren, ich mußte diese Idee fallenlassen. Aber zur selben Zeit habe ich die sechzehn Symbole des *Fa* entdeckt! Ich habe mir ein neues Ziel gesetzt. Ich sagte mir, da sie nur die sechzehn Zeichen[3] erfunden hatten, es jedoch

3 Nur die sechzehn Hauptsöhne des *Fa* können anhand von Symbolen, beispielsweise einem Kreis für den

256 gibt, werde ich die restlichen 240 erfinden. Ich bin einfach der Logik des *Fa* gefolgt. Nach weiteren zwei Jahren, nach der ersten Ausstellung darüber, erkannte ich, daß ich neuerlich einem schweren Irrtum aufgesessen war. Diesmal hatte ich eine völlige Mattscheibe! Wenn die anderen (die Ahnen, Anm. des Vfs.) sich auf die sechzehn Zeichen beschränkt hatten, dann deswegen, weil sie die restlichen 240 nicht machen konnten! Nicht ich würde sie schaffen! In meinen Versuchen hatte ich nämlich etwas entdeckt. Aufgrund dessen, was ich bislang herausgefunden hatte, und indem ich das alles untersuchte, entdeckte ich, daß ich mich geirrt hatte. Ich mußte zwanzig Bilder zerreißen! Leider war es zu spät für die Bilder, die ich bereits verkauft hatte. Im Laufe der Zeit hatte ich viel über die Symbole erfahren, die ich malte. Ich malte sie mit aller notwendiger Genauigkeit, mit aller Rigorosität, denn jedes Symbol hat seine Charakteristik. Es hat eine Kraft, eine Macht, mit seinen Pflanzen, seinen Reden, seinen Worten, die man nicht aussprechen darf, und seiner Farbe. In dieser Zeit konnte ich mir nicht gestatten, irgendein Symbol zu malen. Ich mußte es vorher untersuchen. Deswegen sagte ich eingangs, ich wäre kein Maler! Ich mache nichts anderes, als eine Tradition zu erhalten, die seit ewig besteht. Die noch besteht! Ich erhalte sie, ich entwickle sie, ich zeige sie! Und ich globalisiere sie. Nur an diesem Punkt kann ich mir erlauben, kein Maler zu sein, denn die Malerei ist eine eigene Welt! Ich bringe etwas Neues in diese Epoche, in der wir sind! Als ich anfing, mit viel Erfolg über das *Fa* zu arbeiten, haben daraufhin viele jüngere Künstler das gleiche getan. Mich hat das amüsiert! Aber da gab es eine große Gefahr! Alle sind sie gescheitert, alle sind heute gescheitert. Denn sie haben mit etwas gespielt, das gefährlich ist! Man hat nicht das Recht, so mir nichts dir nichts ein Zeichen des *Fa* zu zeichnen! Und es einzufärben. Das kann man nicht tun. Das zeigt, daß man die Sache nicht kennt! Man kann sich nicht gestatten, sie zu zeichnen! Man muß sie unter bestimmten Umständen zeichnen.

Thomas F.: Du sagtest: ‚Damit die ganze Welt auf ihre Rechnung komme!' Aber die Mehrheit der Leute versteht die Symbolik nicht, die Du anwendest. Selbst die Afrikaner, die darin nicht initiiert sind, verstehen sie nicht. Die Bedeutung bleibt verborgen.

Hazoumé: Ich habe etwa neunzig Bücher über das *Fa* gelesen. Ich habe alles gesehen, und ich kann Dir sagen, es befinden sich viele Scharlatane darunter! Viele ha-

---

ersten, abgebildet werden. Darüber hinaus können sie in einem Zeichen-System dargestellt werden, anhand einer bestimmten Konfiguration kleiner Striche. Diese Zeichen können hingegen im gesamten System des *Fa* angewandt werden, da die restlichen 240 aus Kombinationen der ersten sechzehn geschaffen werden.

ben einfach die graphischen Symbole, die Du bei mir sehen kannst, einfach vergessen. Sie haben sie aus einem ganz einfachen Grund vergessen ... Nur die Alten und einige andere haben gelernt, daß der Anfang des *Fa*, der Anfang des Lebens, ein Kreis ist, ein einfacher, leerer Kreis ... Mit den sechzehn Symbolen kannst Du nicht mehr als sechzehn Zeichen schreiben! Aber mit der anderen Methode, in der die kleinen Striche verwendet werden, kannst Du alle 256 Zeichen schreiben, sechzehn zum Quadrat. Sie konnten sie auch phonetisch schreiben, aber nicht graphisch! Sie haben auf Fragen des Lebens geantwortet, sie haben sich auf die sechzehn Zeichen des Lebens berufen, die sechzehn reinen Zeichen. Sie haben vom Schicksal gesprochen, sie haben vom Tod gesprochen, vom Leben, von der Frau, von all dem. Alles wurde behandelt. Aber sie haben bei sechzehn aufgehört, da es ein wahres Problem gab. In der Logik des *Fa*, oder besser in jener der Menschen, die in dieser Zeit darüber nachgedacht haben, sie haben gut gedacht, sie sagten sich, wenn du ein Kind bekommst, ein erstes Kind, dann gibst du ihm eine Hälfte von dir und deine Frau eine Hälfte von sich. Wenn du ein zweites Kind machst, gibst du wieder deine Hälfte und deine Frau gibt ebenso ihre Hälfte. Nur, gleicht die erste Hälfte, die du gegeben hast, der zweiten Hälfte, die du (beim zweiten Kind, Anm. des Vfs.) gegeben hast? Das war ihre Frage! An diesem Punkt wußten sie nicht weiter! Es war der Moment, wo sie sich sagten, es ginge nicht, die Hälfte für das eine Zeichen zu nehmen und dann die Hälfte für das andere Zeichen zu nehmen und zu behaupten, das wäre das gleiche. Das ist nicht möglich! Daher kann es graphisch nicht gezeichnet werden! ... Selbst wenn Du Zwillinge hast, gibt es Unterschiede zwischen ihnen. Es gibt notwendigerweise diese Unterschiede! Daher wußten sie nicht weiter! ... Als ich Dir erzählte, ich hätte etwa zwanzig Bilder mit den Symbolen gemalt, bin ich ihrer Logik gefolgt und wurde auf Irrwege geleitet. Indem ich die eine Hälfte (des Symbols, Anm. des Vfs.) nahm, die andere Hälfte von dort und ich sie zusammenfügte, war es falsch!

Die Übernahme und die Fragen des Künstlers

Auf seinem Weg zum Künstler hat sich Romuald Hazoumé mit vielfältigem Material auseinandergesetzt. Anfangs war es die Rinde der Bananenstaude, dann Batik auf Baumwolle und Seide. Als er sich dachte, er wolle nun wirklich den Menschen zeigen, was er zu sagen habe, versuchte er sich in Skulpturen mit Alteisen. Doch da erkannte er, daß seine Cousins Calixte und Théodore Dakpogan als Schmiede diese Technik viel besser be-

herrschten, und er ließ diesen Gedanken fallen. Danach gestaltete er Holzskulpturen mit seiner Motorsäge, benutzte Skier und andere Materialien (unter anderem Tennisrackets) für Götterdarstellungen.

Und er begann, Masken[4] anzufertigen. Hierzu verwendet Hazoumé die abgeschnittenen Oberteile alter Plastikkanister, Gehäuse alter Radio- oder Fernsehgeräte, Teile von Staubsaugern. Diese verbindet er mit Schnüren, mit Plastikzöpfen, die heute im Handel für Frisuren der Frauen angeboten werden, mit Kaurimuscheln, bunten Perlen, Champagnerkorken und vielem anderen. „Amina" (1992) ist eine Maske, die auf einem in Indigoblau übermalten Plastikkanister aufbaut. Das Haar ist aus dicken Schnüren gestaltet, und auf der Stirn trägt sie eine Kaurimuschel. Auf der linken Seite fallen ein Champagnerkorken und eine Glocke als Ohrringe auf. Auf der rechten Seite sind es verschiedene Perlen und ein violettes Plastikstück. „Chouette" (1994)[5] basiert aus dem vorderen Gehäuseteil eines alten Radiogerätes.

Leinwand dient dem Künstler in der Malerei als Bildträger. Als Farben benutzt er Erdpigmente, Kuhfladen und manchmal Acrylfarben. „Les tams-tams" (1994) basiert auf Erdpigmenten, weiß und erdrötlichen Tönen. Bei „Gbe Yeku" (1996)[6] erzielt der Künstler den olivefarbenen Ton des Untergrundes durch die Verarbeitung von Kuhfladen. Kuhfladen kann jedoch auch mit Erde durchmischt sein, so daß er nicht nur in diesem olivenen Ton auf den Bildern erscheint. Bei „Le coq et le serpent" (1996)[7] werden Acrylfarben verwendet, um den Hahn, die Schlange und den Boden zu malen, während der Untergrund aus einem Gemisch aus Kuhfladen besteht.

„Ich stelle den Leuten Fragen, zugleich unterhalte ich sie, ich bringe sie zum Lachen und ziehe dabei ihre Aufmerksamkeit an" (Hazoumé 08/10/97). Romuald Hazoumé verlangt nicht, daß die Betrachter sich abmühen, ausschließlich die tieferen Inhalte seiner Masken und Bilder zu suchen. Es geht ihm darum, ihnen etwas zu sehen anzubieten, sei es, um sie zu zerstreuen. Seine Masken amüsieren durch den ironischen Ausdruck, den sie durch das Zusammenfügen verschiedenster Elemente erhalten, die Kanisteroberteile, verschiedene Frisuren und andere Dinge. „Ich habe das Thema der Frisur auf einem Plakat für das ‚Haus der Kulturen der Welt' behandelt" (Hazoumé 08/10/97)[8].

Dennoch ist die Auseinandersetzung des Künstlers mit Materialien, mit den verschiedenen Techniken und thematischen Problemen von eingehenden Reflexionsprozessen geprägt. Als er seine Collagen mit der Rinde der Bananenstauden schuf, ging es noch nicht

4 Er nennt sie „*masques bidons*", da sie aus Abfall hergestellt werden.

5 „Eule".

6 „Das Leben und der Tod".

7 „Der Hahn und die Schlange".

8 Ein Plakat für die Ausstellung „Neue Kunst aus Afrika". Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1996. Es handelte sich um die Maske „Atiboetoté" (1994), bei der feine Zöpfe in alle Richtungen stehen.

darum, Künstler zu werden. Es war jedoch die Frage, wovon er leben könne und was ihm besonders liege. Auch machte er danach nicht einfach Batiken. Es ging ihm darum, zunächst sein Alltagsleben zu organisieren, Geld für seine Nahrung, ein kleines Haus und ein Fahrrad zu haben, später ein Telephon, um mobil und erreichbar zu sein. Da aber Batiken nicht wasserbeständig waren, mußte er eine Lösung finden, damit die chemische Reaktion stattfinde.[9] Hazoumé fand eine technische Lösung hierzu.

Wenn anfangs Hazoumés Überlegungen mit der Frage des Überlebens verbunden waren, so beschäftigten ihn bald Fragen der Vermittlung seiner Reflexionen. Während er sich noch in Alteisen versuchte, verhalf ihm gewissermaßen ein Zufall, auf die Idee der Masken zu kommen. Ein deutscher Freund hatte ihn zu einem Maskenball geladen und bestand darauf, daß er sich verkleiden und seine Maske anfertigen müsse.

„In der Jugend bilden die Kinder, fast alle, einen Klub, eine kleine Geheimgesellschaft. Das ist in unserer Tradition so. Wenn Du bis Ende November bliebest, hättest Du es gesehen. Das ist so verankert bei uns. Das ist eine kleine Form der Initiation, eine Art Übung zur Initiation, zu dieser geheimen Sache. Sie fertigen folglich ihre Masken an, aber nie nur so. Es gibt einen Tänzer, der nur von den Musikern und den Sängern, die um ihn sind, gekannt wird. Alle sind Kinder. Außer ihnen darf niemand das Geheimnis erfahren, noch es aussprechen. Ich habe das Jahre hindurch als Kind getan, ich hatte viele *tams-tams* und solche Dinge angefertigt. Ich habe gespielt und getanzt. Aber für den Maskenball dachte ich mir, werde ich trotzdem meine eigene Maske anfertigen. Und ich machte meine erste Kanistermaske. Und was passierte? Die Leute waren erstaunt, denn sie dachten, sie wäre aus Holz. Es war kein Holz! Ich erklärte all diesen Deutschen, die da waren, es wäre kein Holz, vielmehr Plastik, ein alter Kanister. Sie waren begeistert! Und bei mir löste es ein ‚Clic' in meinem Kopf aus! Ich ging nach Hause und machte meine ersten sechzig Masken. Damit begannen all meine Schwierigkeiten.[10] So wurde ich Künstler" (Hazoumé 08/10/97).

In Hazoumés Erzählung fällt ein gewisses Erstaunen auf, das der Künstler angesichts der Aufforderung spürt, er solle seine eigene Maske anfertigen. Der Tradition nach darf nicht jeder Masken anfertigen. Man muß dazu die Berechtigung haben. Nur wenn man

---

9 Die Färbung mußte bei 30 Grad Celsius einsetzen und danach auf etwa 5 Grad reduziert werden. Das kalte Wasser kommt jedoch schon mit etwa 30 Grad aus dem Wasserhahn, wodurch die chemische Reaktion im Abkühlen nicht stattfinden konnte.

10 Der Künstler bezieht sich auf die Zusammenarbeit mit Jacques Bruel bei ihm in Porto Novo. 1992 wurden Bruels Kanistermasken in *Revue Noire* als seine Schöpfung vorgestellt, ohne Hazoumés Masken zu erwähnen (*Revue Noire* 4, 1992: 16f). Hazoumés Arbeiten waren zu jener Zeit bereits seit ein paar Jahren in Ausstellungen zu sehen. 1987 hatte Hazoumé seine erste Ausstellung mit den „*masques bidons*" in Cotonou, bei der er André Magnin (später Direktor der Contemporary African Art Collection) seine ersten Stücke verkaufte (Hazoumé 10/10/97). Später folgten Einzelausstellungen, z. B. „Masques Bidons II", National Museum Accra/Ghana 1991; Centre Culturel Français (CCF) Bamako/Mali 1992 und im gleichen Jahr im CCF Abidjan/Côte d'Ivoire.

in der Anfertigung von Masken initiiert ist, über das Wissen und das notwendige technische Können verfügt, hat man das Recht dazu. Insofern erwähnt der Künstler in Zusammenhang mit der Anfertigung seiner ersten *„masques bidons"* die Jugendklubs, *kaleta*, in denen sie, der Tradition entsprechend, diese Initiation nachempfanden.

Des weiteren stellt sich hier die Frage, ob Hazoumés Masken tatsächlich im gleichen Sinne wie die traditionell geschnitzten sind. Diese werden von initiierten Künstlern nach den Angaben der Wissenden einer Geheimgesellschaft angefertigt. Sie treten nur in Ritualen auf und dürfen sonst nicht gesehen werden. Im Ritual ist die Maske der entsprechende Gott oder Ahne, es ist seine Mitteilung,[11] welche die Zuschauer[12] vernehmen. Die Maske beschränkt sich nicht auf den Kopfteil aus Holz, Leder, oder Stoff, sie hat eine den Träger umhüllende Kleidung. Ferner gehören zu jeder Maske eigene Gesänge, eine eigene Musik und spezifische Tanzschritte. Schließlich ist eine jede mit bestimmten Ritualen verbunden und erscheint während dieser zu einem spezifischen Zeitpunkt.

Romuald Hazoumés Masken erfüllen all diese Aspekte nicht. Seine Masken sind aus alten, verbrauchten Gegenständen geformt und konzentrieren sich auf die Details, die er am Gesichtsteil, zumeist dem abgeschnittenen Kanisteroberteil, anbringt. Dabei folgt er in keiner Weise irgendwelchen ikonographischen Aspekten der traditionellen Kunst. Im Grunde sind sie auch nicht zum Tragen geschaffen. Schließlich arbeitet er auch nicht im verborgenen an ihnen. Allein schon bei der Überlegung, eine Maske zum Verkleiden für einen Maskenball zu schaffen, zeigt sich, daß er deren Anfertigung in Zusammenhang mit der realen Bedeutung von Maske in seiner Gesellschaft verbunden hatte. Der schöpferische Prozeß entspricht von dieser Warte aus einer Reflexion, was Maske in der Tradition ist, sowie einer Positionierung der eigenen *„masques bidons"*. „Hazoumé entlehnt sogar Wörter aus einem Vokabular, das ganz bestimmten rituellen Ereignissen vorbehalten ist (die Masken ‚zum Vorschein kommen' lassen) und verfremdet sie auf großartige Weise" (Magnin 1998: 140). Der Begriff verweist in der Tradition auf den rituellen Prozeß, in dem die Maske zu einem bestimmten Zeitpunkt erscheint und sich mitteilt, und auf die mit ihr verbundenen mythischen Vorstellungen. „Die Masken von Hazoumé ‚kommen' aus einem Staubsauger, einem Kanister und seinen eigenen Händen ‚zum Vorschein'"(Magnin 1998: 140). Der Künstler nimmt Assoziationen verschiedenster Elemente im Werk vor, deren Unterhaltungswert darauf beruht, daß sie im Alltag unterschiedlichen Bereichen zugeordnet werden. Was haben vordergründig ein alter Plastikkanisterteil, neue künstliche Zöpfe, die aus Asien importiert und für die Frisuren von Mädchen und Frauen benutzt werden, Champagnerkorken, Kaurimuscheln und bunte Perlen gemeinsam? Auf der allgemeinsten

11 Die Kraft und Wirksamkeit einer Maske erweist sich in der Mitteilung, ihrer Intervention in gesellschaftliche Belange. Darin artikuliert sich ihr Wert, der nicht im Alter des Objekts liegt. Das Alter ist hingegen für den westlichen Kunstmarkt wesentlich.

12 Selbst während eines Rituals darf nicht jede Maske von allen Dorfbewohnern gesehen werden.

Ebene handelt es sich um Dinge des Alltags, die in den verschiedensten gesellschaftlichen Kontexten benutzt werden. Durch ihre Kombination macht der Künstler die heutigen gesellschaftlichen Verflechtungen sichtbar und hinterfragt von da aus ein jedes Detail auf seinen gesellschaftlichen Hintergrund.

In seiner Malerei beruhte der erste Schritt darin, die Malerei der Frauen mit Kuhfladen, Wasser und ein bißchen Indigo als Malerei wahrzunehmen und als technische Lösung aufzugreifen. Für Hazoumé handelt es sich um eine Form der Malerei, die aus einer Umgebung stammt und in dieser ausgeübt wird, mit der er kulturell verbunden ist. In diesem Zusammenhang ist auch die Wahl der verschiedenen Erdpigmente zu sehen. Ferner setzt er diese Technik nicht nur auf Leinwand um, er mußte sich auch mit der Frage der Fixierung auseinandersetzen, wie den Arbeiten Beständigkeit verliehen wird und die spezifische Textur seiner Materialien erhalten bleibt.

Genauso beruht die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem *Fa* auf der kontinuierlichen Reflexion um dieses Geheimwissen. Die Idee der Interpretation mußte er bald aufgeben. Das gleiche geschah mit jener, zu glauben, er könne die Symbole der restlichen 240 Zeichen malen. In seinem Versuch der Logik der Ahnen zu folgen, erkannte Hazoumé, daß es für ihn darum ging, bestehende Dinge aufzugreifen.

„Ich habe nur gezeigt, was sie (die Ahnen, Anm. das Vfs.) gemacht hatten. Ich habe nichts erfunden! Ich erfinde nichts. Meine Arbeit besteht nicht darin, etwas zu erfinden! Nein, nein! Es geht darum, die Dinge zu nehmen, die bestehen, und sie zu zeigen! Im *Fa* kannst du nichts erfinden" (Hazoumé 08/10/97).

Während seiner Nachdenkphase über das *Fa* gestaltete der Künstler Bilder über andere Symbole. „Le coq et le serpent" (1996) gehört zu einem Zyklus über die Malerei der Fanti[13] an ihren Fischerbooten. Hazoumé war über eine längere Zeit zu ihnen gereist, hatte diese Bilder aufgezeichnet und nach ihren Bedeutungen gefragt.[14] Erst dann hat er die Motive gemalt. In „Les tams-tams" (1994) geht es um die Klänge der Trommeln. Das Muster und die Farben des Bildes entsprechen jenen, die auf hohen Tongefäßen aus Niger etwa auf der Höhe des Bauches des Gefäßes angebracht sind.[15]

Auch bei diesen Bildern folgt Romuald Hazoumé seinem Konzept. Zunächst ist über die Dinge Kenntnis zu erlangen, um sie danach so zu malen, wie sie sind. Wenn die Voraussetzungen einmal erfüllt sind, wenn die Fragen gelöst sind, malt der Künstler in der Straße vor seinem Haus und plaudert mit den Kindern, die vorbeikommen.[16] In Hinblick auf das *Fa* ging es beispielsweise um die Problematik, die mit dem Symbol als solchem zusammenhängt, unter welchen Umständen und wie er sie malen konnte.

---

13 Sie leben im Küstengebiet Ghanas.

14 Bei „Le coq et le serpent", erzählt er, handle es sich um ein Sprichwort der Fanti.

15 Ein solches Tongefäß steht in Hazoumés Haus.

16 Hazoumé wohnt neben einer Schule.

„Man muß die Kraft des Symbols kennen. Man muß wissen, wie das Symbol gemalt werden kann, welches seine Pflanze ist, sein Stoff (*pagne*, Anm. des Vfs.). Bei uns spricht man nicht von Farbe, man spricht vom Stoff; denn die Farbe existiert nicht als Substanz oder Pigment. Sie hat nie als Pigment existiert, man hat immer gesagt: ‚Ah, gib mir einen roten Stoff', d. h. also die Farbe Rot. Das Wort wird zum Katalysator des Gegenstandes. Dann kann das Symbol nicht zugleich stark und heilig sein. Es kann seine wesentliche Rolle, wozu es bestimmt ist, nicht einnehmen. Meine Aufgabe als Künstler ist es, jedes Symbol, das ich finde, zu untersuchen, um zu wissen, ob es machbar ist oder nicht. Wenn ich es male, dann heißt das, es ist machbar. Male ich es nicht, dann ist es nicht machbar. Man muß vor allem deshalb nachdenken, weil diese Symbole in Häusern aufgehängt werden. Menschen leben neben ihnen. Können die Menschen neben ihnen leben?" (Hazoumé 08/10/97)

Betrachtet man die Bilder „Gbe Yeku" (1996), „Di Meji" (1993)[17] und „La vie, la femme, la mort" (1994)[18], wird der veränderte Umgang des Künstlers mit den Symbolen des *Fa* erkennbar. In „Gbe Yeku" (1996) sind auf dem Untergrund zwei Kreise dargestellt, rechts ein schwarz umrandeter, der innen eigentlich leer ist, links ein dunkelblauer,[19] sonst nichts, nicht einmal die Signatur des Künstlers. Bei „Di Meji" (1993) befindet sich das schwarz gemalte Symbol im Zentrum des Bildes. Im erdbraunen Kreis darum hat der Künstler die mit ihm zusammenhängende Rede aufgezeichnet sowie die phonetische Bezeichnung „Di Meji". Am linken unteren Rand befindet sich das mit Strichen gestaltete Zeichen und rechts unten die Signatur des Künstlers. In „La vie, la femme, la mort" (1994) sind die drei Symbole vor den gelben Untergrund geschichtet und an der unteren Bordüre, unter dem jeweiligen Symbol, das entsprechende Zeichen. Links unten ist die Signatur des Künstlers.

Verschwunden sind in „Gbe Yeku" (1996) die korrespondierenden Zeichen mit Strichen genauso wie die Signatur des Künstlers. Die beiden ersten Zeichen des *Fa* sind in all ihrer Schlichtheit nebeneinandergesetzt, ohne die Intervention irgendeines anderen Elementes. Die Rede, die mit dem reinen Zeichen verbunden ist, wie in „Di Meji" (1993), kann sich hier nicht befinden. Und schließlich verzichtet der Künstler auf seine Signatur auf der Vorderseite[20] wegen seines mittlerweile tieferen Verständnisses des Symbols. „Ich signiere nicht mehr meine Bilder ... Denn ich habe diese Symbole besser verstehen gelernt. Ich kann mir nicht erlauben, mich neben diese Symbole zu setzen" (Hazoumé 08/10/97).

Wenn Romuald Hazoumé erklärt, er sei kein Maler, dann geschieht das im Gegensatz zu der Idee, er würde erfinden, er würde im schöpferischen Prozeß stets das Neue suchen, oder es ginge ihm um die Suche nach neuen Ausdrucksformen. Seine Masken und noch mehr seine Malerei bestehen fundamental in einem Aufgreifen des Bestehenden, ohne

17 „Die Fruchtbarkeit der Frau", das vierte Zeichen des *Fa*.

18 „Das Leben, die Frau, der Tod".

19 Entgegen der phonetischen Schrift werden die Symbole von rechts nach links gelesen.

20 Er signiert auf der Rückseite.

etwas hinzuzufügen. Dennoch stellen diese Übernahme und ihre Visualisierung keine einfache künstlerische Handlung dar. Die Strenge, mit der der Künstler schließlich die Symbole des *Fa* malt und sich seine Signatur daneben verweigert, verweist auf die Auseinandersetzungen und Fragestellungen, die der Künstler durchleben mußte, um an diesen Punkt zu gelangen.

„Die Betrachter sehen nur das Endprodukt, das fertige Werk! Sie sehen jedoch nicht die ihm vorhergehenden Fragestellungen. In diesen gehe ich mit aller Rigorosität vor, ich verwurzle mich durch sie. Ich sage mir immer wieder nein, es ist nicht das, ich habe es noch nicht erreicht. In diesen Auseinandersetzungen suche ich mich zu erneuern, ich suche mit noch mehr Energie als vorher, mit noch mehr Kraft, denn es ist notwendig! ... Ich muß mir selbst genügen, d. h. mir die Wahrheit sagen, mich in Frage stellen, mich zerstören, bis zum Punkt, wo ich mit dem Produkt ein bißchen zufrieden sein kann!" (Hazoumé 08/10/97)

Die Mitteilung und die Bilder des Lebens

Betrachtet man Hazoumés Masken und Bilder, könnte der Eindruck entstehen, es handle sich um zwei völlig verschiedene Ansätze, abgesehen davon, daß beide sich auf Traditionen beziehen. Doch der Künstler postuliert ihre Einheit. Auch bei den Masken behandle er Symbole und nicht die Objekte als solche. So mögen sich Betrachter angesichts der Attribute, die er seinen Kanistern und anderen Objektteilen anmontiert, unterhalten. Vielleicht wissen sie nicht, was es beispielsweise mit den verschiedenen Frisuren, die er so mancher Maske verpaßt, auf sich hat.

„Es gab eine Zeit, da war die Identität der Frau, ihre persönliche Identität, durch ihre Frisur definiert. Die Frisur war das Symbol, wodurch eine Mitteilung über das Privatleben der Frau vermittelt wurde. War die Frau alleinstehend, man konnte es wissen. Hatte eine Frau Kinder, man konnte es allein durch die Frisur wissen. Ich zeige nur diese Frisuren, die heute verschwunden sind. Sie wurden durch dieses Plastikmaterial ersetzt. Man schickt uns falsche Zöpfe aus China und überall her. Das ist schade. Ich zeige diese Frisuren, denn sie haben unglaubliche Namen! Wenn die Frisur in die Höhe steht, dann heißt das, ich bin frei. Wenn sie in einer gewissen Weise gebrochen sind, dann heißt das, ich bin nicht frei, ich habe schon einen Mann. Wenn sie stehen und einen Knopf in der Mitte haben und sich dann fortsetzen, dann heißt das, ich bin geschieden, würde es aber gern wieder versuchen. Verstehst Du! Jede Frisur hatte einen Namen, hatte eine Bedeutung, die heute verlorengegangen ist" (Hazoumé 08/10/97).

Bei „Anima" (1992) stehen die Ohrgehänge der Maske im Mittelpunkt, die verschiedenen Perlen und die Kombination zwischen der kleinen Eisenglocke und dem Cham-

pagnerkorken. Hazoumé bezieht sich bei den Symbolen seiner Masken auf die Künstler, welche die *Gelede*-Aufsatzmasken[21] geschnitzt hatten und es heute noch in gleicher Weise tun. Auf einem Gesicht mit den kulturellen Zeichen der Yoruba werden anhand von Szenen Verwandtschaftslinien gepriesen. Das Dargestellte bezieht sich ebenso auf rezente Entwicklungen, wodurch möglicherweise das Verhalten von Dorfmitgliedern verspottet wird. Die Künstler verfügen über das Wissen, wie diese Geschichten zu erzählen sind. In diesem Sinne sind auch die Elemente von Hazoumés Masken zu verstehen.

„Ich zeige vor allem ein Bild des Lebens. Das zu zeigen ist für mich viel wichtiger. Ich sage Dinge durch diese Arbeiten. Ich fertige die Masken nicht einfach so an. Nein, ich teile mit! Und ich sage sehr viele Sachen! Ich kann aber niemanden zwingen, alles zu verstehen" (Hazoumé 08/10/97).

Von einzelnen Elementen ausgehend, wie von den Frisuren, eröffnen sich in den tieferen Schichten der Arbeiten Reflexionen, die Hazoumé angesichts der gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen anstellt. Wenn der Künstler sie verarbeitet, sind die Kanister Abfall. Sie dienten jedoch als Behälter für Produkte, die aus dem Westen kamen. Wenn Plastik folglich eines der schwersten umweltverschmutzenden Produkte in Afrika ist, so gelangt dieses Material, durch seine Umwandlung in das Kunstwerk Maske, zurück in den Westen. Außerdem dienen solche Kanister zum Schmuggel von Benzin an der Grenze zwischen Bénin und Nigeria. Zugleich wird die Maske als Symbol in traditionellen Gesellschaften aufgeworfen, oder ihr Abhandenkommen, die durch Kunsthandel, Diebstahl und illegale Ausfuhren außer Landes gebracht wurde und wird. Hazoumé artikuliert mit seinen *„masques bidons"* Probleme, die er innerhalb seiner eigenen Gesellschaft wahrnimmt, er stellt sie zur Diskussion. Es ist interessant, daß sie weniger in Bénin und der *sous-région* selbst auf Interesse stoßen. Viele, die sie schätzen, haben nicht das Geld, um sie zu erwerben, jene, die über die Mittel verfügen, erkennen darin den Abfall und würden sie aus diesem Grund nicht kaufen.[22]

In der gleichen Weise, wie er sich anhand der Masken entäußert, den Diskurs auf die gesellschaftlichen Verhältnisse öffnet, geht er bei seinen Bildern vor. Es wäre falsch, sie als Abhandlung des *Fa* zu verstehen, als wollte der Künstler dem Betrachter dieses Orakel erklären.

„Ich will ganz einfach nicht über das *Fa* sprechen! Ich will nicht, daß man einen ethnologischen Text über meine Arbeit schreibt. Damit habe ich nichts zu tun! Ich benutze die Religion, um etwas zu realisieren. Ich benutze das *Fa*, um etwas zu tun. Aber meine Arbeit ist nicht das *Fa!* Es ist nicht meine Arbeit, und das ist sehr wichtig!" (Hazoumé 08/10/97)

---

21 Masken der Yoruba.

22 Die Kuratoren der Biennale in Dakar sollen sie als „Kinderspielzeug" bezeichnet haben.

Um sich im Geheimwissen *Fa* auszukennen, bedarf es eingehender Forschungen, die nicht mit der Wahrnehmung eines oder mehrerer Bilder realisiert werden können. Dem Künstler zufolge wäre es nicht richtig, angesichts eines dieser Bilder eine Abhandlung über das Orakelsystem zu verfassen. Außerdem würde dann etwas geschehen, wogegen sich Hazoumé entschieden auflehnt. „Wir werden immer aus einem ethnologischen Blickwinkel betrachtet! Wir dürfen nur in diesem Sinne sein. Wir dürfen nicht Künstler sein" (Hazoumé 08/10/97). Im Moment, wo ein Bild mit einem Symbol des *Fa* als Anlaß zu einer Erklärung desselben fungierte, würden der schöpferische Prozeß und die Intention des Künstlers zur Nebensächlichkeit. Man würde sich mit einem Wissen auseinandersetzen, das mit dem Künstler nur insofern etwas zu tun hat, als er sich damit vor dem Malen beschäftigt hatte. Es würde nicht einmal seine Überlegungen, wie er die Symbole auf der Leinwand realisieren könne, miteinbeziehen. Ein solcher „ethnologischer Blick", wie Hazoumé kritisiert, würde vom Kunstwerk wegführen, von den Auseinandersetzungen des Künstlers. „Jeder Künstler, ob Europäer oder Afrikaner, Amerikaner oder Chinese, hat die Probleme, die ihn umgeben, Probleme, die sich ihm in jedem Moment stellen. Wie er sie löst, kann man nur erfahren, indem man sich ihm ein bißchen annähert" (Hazoumé 08/10/97).

Das Bild ist in den Mittelpunkt der Reflexion zu rücken und die Rigorosität zu erfassen, wie in „Gbe Yeku" (1996), mit der das Symbol gemalt wurde. Selbst wenn Hazoumé flächenhaft arbeitet und nur noch farbliche Formen wie den hellen (leeren) und den dunklen Kreis anwendet, ist in diesem Zusammenhang der westliche Begriff der Abstraktion nicht zulässig. „Es hat nichts mit dem zu tun, was man im Westen Abstraktion nennt. Es ist eine Malerei, welche von den Initiierten gelesen werden kann. Sie können sie lesen" (Hazoumé 08/10/97). Es handelt sich nicht um den sinnlichen Ausdruck, der anhand der Farben vermittelt wird. Die Form ist Bedeutungsträger, auch wenn ihr spezifischer Inhalt nur wenigen verständlich ist.

Es geht um das Symbol, das Hazoumé vom *Fa* ausgehend in einen verallgemeinerten – er spricht von einem globalisierten – Zusammenhang stellt. Mag sein, daß das eine oder andere in den verschiedensten Gesellschaften gegeben ist. Dann hat es aber zumeist unterschiedliche Bedeutungen und ist mit jeweils spezifischen Handlungen verbunden. Der Künstler greift Symbole der Fanti, Dogon, des *Fa* auf, setzt sie in seinen Arbeiten mit all ihrer Klarheit um, ohne irgendwie zu verfremden.

Nun plaziert der Künstler seine Symbole im Spannungsfeld zwischen der Weiterführung einer lokalen Tradition, die es für ihn immer gab, und einer globalen Dimension. Bei ersterem geht es um die Spezifität des *Fa*, um den Maskenkomplex, um die Frisur als Symbol der persönlichen Stellung der Frau. Auf einer weiteren Ebene werden durch diese Elemente die heutigen lokalen gesellschaftlichen Kontexte thematisiert. In der weiteren Perspektive geht es nicht mehr um diese bestimmten Bedeutungen. Wichtig wird die Kommunikation, welche Zusammenhänge der Betrachter aus seiner eigenen Gesellschaft mit

dem jeweiligen Symbol verbindet, welche weiteren Diskurse sich daraus ergeben. Wahrscheinlich versteht der westliche Betrachter an Hazoumés Masken nicht die Bedeutung der Frisuren. Doch warum liebt er afrikanische Masken, was erweckt sein Interesse an den alten Masken, welche Sicht Afrikas ergibt sich daraus?

Wenn Romuald Hazoumé von der Perpetuierung einer Tradition spricht, so beinhaltet diese Einstellung auch eine Haltung gegenüber jenen Künstlern, die früher Masken und Statuetten geschaffen hatten und deren Nachkommen heute beispielsweise Masken schaffen, nur sind das Masken, die gegenwärtige Probleme veranschaulichen. Selbst wenn die rezenten Bedingungen der Künstler nicht jenen in den traditionellen Gesellschaften gleichen, postuliert Hazoumé eine Kontinuität mit ihnen. Zugleich opponiert er gegen die privilegierte Rezeption der alten Kunstwerke. Dem Grundsatz „Kunst ist Freiheit" (Hazoumé 08/10/97) folgend, lehnt er es ebenso ab, Werke zu schaffen, die seiner Ansicht nach „Sub-Werke" der westlichen Kunst wären. Ein Bild nach der westlichen modernen Kunsttradition zu malen, heißt auch, diesen Fragestellungen zu folgen und dementsprechend in diesem Sinne zu denken.[23] Bei Hazoumé entspricht die Freiheit der Kunst nicht in der Forderung nach der Autonomie der Kunst gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen. Jenseits der kolonialen und postkolonialen Bevormundungen ist sie der Anspruch auf eine eigenständige Entwicklung von Kunst. „Sie (die westlichen Kunsttraditionen, Anm. des Vfs.) betreffen uns nicht! Es liegt an uns, aufzubauen. Es liegt an uns, unsere Kunst zu entwickeln" (Hazoumé 08/10/97).

Diese Radikalität des Künstlers zeigt sich in seiner Arbeit, indem er Maltechniken aufgreift, die lokal vorhanden sind, indem er die inhaltlichen Fragestellungen anhand gegebener Symbole artikuliert. Für ihn geht es darum, mit den Menschen zu leben und aus dieser Beziehung seine Werke zu schaffen. Darin liegt eine wesentliche Voraussetzung für seine Arbeit. So berichtet er von einem Künstlersymposium in Bivouac in Niger, an dem zehn Künstler teilgenommen hatten.[24] In diesem Dorf gab es keinen Brunnen, keine Medikamente, waren Menschen krank und Kinder starben. Wozu, so fragt er, sollten Künstler dort malen.

„Drei haben rebelliert, ein Katalane, eine Frau und ich. Wir haben anfangs nichts getan, wir haben Pinsel und Farbe nicht angerührt. Wir sind in das Dorf gegangen, wir haben mit den Menschen deren Probleme gelöst. Das war unsere erste Sorge, und ich denke, das sind die wirklichen Künstler. Es hat keinen Sinn, nur zu malen, damit die Menschen etwas zu sehen haben. Wer sind wir denn? Bei Menschen, die dürsten, muß man zuallererst das Wasserproblem lösen, man muß sie pflegen. Alle meine Medikamente und die von

23 Hazoumé lehnt Kunsthochschulen nicht grundsätzlich ab. Ihm widerstrebt jedoch das Kopieren und das Nachahmen dessen, was beigebracht wurde, ohne einen eigenen Weg zu suchen.

24 1994, mit fünf Europäern und fünf Afrikanern. Das Projekt war von einem französischen Ausstellungsorganisator organisiert und von Frankreich finanziert worden.

den anderen beiden haben wir dafür verwendet ... Dann erst habe ich mit dem Katalanen und den Töpferinnen des Dorfes eine Skulptur[25] geschaffen" (Hazoumé 10/10/97).

Romuald Hazoumé sucht die Auseinandersetzung mit den Menschen seiner Umgebung. „Ein Werk zu setzen heißt, über ihre Probleme zu arbeiten. Darin sehe ich meine Aufgabe" (Hazoumé 10/10/97). Aufgrund dieser Beziehungen greift er Symbole auf, um sie in seinen Kunstwerken als Bild der betreffenden Gesellschaft zu zeigen. Auf diesen Beziehungen begründet er sein Selbstverständnis als Künstler und er sucht sie, um seine kulturelle Verwurzelung[26] zu erneuern. Aus dieser Verbindung zu seiner Tradition leitet sich die Entwicklung seiner Arbeiten ab. Hazoumé vollzieht diese Beziehung zu seiner Tradition aber in Hinblick auf die Bewegung in die Zukunft, nicht als Suche nach Vergangenheit. Insofern konstituiert die globale Perspektive in der Reinheit der traditionellen Symbole einen wesentlichen Aspekt seiner Werke.

25 „Elle a les pieds dans l'eau", „Sie hat die Beine im Wasser" – ein alter, ausgetrockneter Baumstumpf mit großen Wurzeln, an denen alte Plastiksandalen angebracht sind, welche die Kinder im Dorf eingesammelt hatten. Hazoumé kehrt jedes Jahr dorthin zurück und bringt Kleider und Medikamente (keine schweren) und übergibt sie Personen, die sie verteilen.

26 Hazoumé ist Yoruba.

GEORGES ADÉAGBO

Georges Adéagbo ist Autodidakt. In Frankreich hatte er Rechtswissenschaften studiert und danach an einem Chemie-Institut in leitender Position gearbeitet. Nach dem Tod seines Vaters mußte er 1971 nach Bénin zurückkehren. Bald danach begann er seine *„installations éphémères“*[1] im Hofe des Gehöfts zu gestalten, das er mit anderen Familien[2] in Cotonou teilt.

1999 wurde er für seine Installation bei der Biennale von Venedig ausgezeichnet.

Gespräch[3]

Thomas F.: Wie kamst Du zu Deinen *„installations éphémères“*?

Adéagbo: Wenn der Mensch an sein Schicksal glaubt, wird er seinen Platz im Kreislauf erkennen. Warum ich das sage? Denn ich, der keine Kunsthochschule wie die anderen absolviert hat, mich heute so (als Künstler, Anm. des Vfs.) zu sehen, erscheint mir bizarr. Denn diejenigen, die die Kunsthochschule absolviert haben, indem sie sehen, was ich mache, sagen: „Monsieur Georges, wir haben von Ihnen gehört, tatsächlich sehen wir, daß Sie tolle Sachen realisieren!“

Thomas F.: Was hat Dich zu diesen Installationen gebracht?

Adéagbo: Was mich zu diesen Installationen gebracht hat? Meine Familie wollte nicht akzeptieren, daß ich spreche, und ich hatte keinerlei Recht zum Reden, denn man wollte nicht, daß ich rede. Ich habe aber etwas zu sagen. Ein Vorbeikommender soll sehen, vielleicht indem ich schreibe, vielleicht indem ich sie im Freien lasse, was da ist. Er kann sich fragen, warum jemand so etwas macht und was er damit ausdrücken will. Er kann lesen und überprüfen, was ich sagen wollte. Aus diesem Grund habe ich mit den Installationen begonnen.

Thomas F.: Hast Du sie anfangs nur für Dich gemacht?

Adéagbo: Wenn es nur für mich gewesen wäre, würde ich es nicht ausstellen und ich würde es nicht im Hof ausstellen. Ich für meinen Teil weiß, was ich benötige, und ich sagte mir, es wäre der Weg, der mir geben würde, was ich benötige. Indem ich im Hof ausstelle, sollen diese Leute verstehen, daß jeder Mensch im Leben ein Schicksal hat und daß man dem Menschen nicht ein Schicksal

---

1 „Vergängliche Installationen“, auch „kurzlebig“.

2 Er lebt allein, ohne Frau, ohne Verwandte.

3 Aus einem Interview am 23. September 1997 in Cotonou.

aufzwingen darf, das nicht sein Schicksal ist. Man muß dem Menschen die Freiheit der Rede bieten.

Thomas F.: Sein Schicksal leben, konntest Du es nicht leben, warst Du gezwungen zu wechseln?

Adéagbo: Zu wechseln! Zunächst, wenn ich sage, es gebe die Durchsetzung (meiner Kunst, Anm. des Vfs.), man stellt mich aus, ich muß machen, was zu machen ich nicht geboren bin. Man muß in die Geschichte gehen, es ist sehr lange her. Zunächst, ich lebte in Frankreich, ich hatte die Gelegenheit, nach Frankreich zu gehen. Dort angekommen, sah ich, wie das Leben dort ist. Aber mein Vater starb und ich mußte zurückkehren. Als ich zurückgekehrt war … wollte man, daß ich Familienoberhaupt[4] würde. Ich sagte nein, ich kann nicht Familienoberhaupt werden! Denn die Katze kann nicht die Verantwortung übernehmen, nicht die Bürde des Hundes. Warum? Der Hund hat seine eigene Sicht, die Katze hat eine andere Sicht. Indem die Katze die Bürde des Hundes übernimmt, kann die Katze sich niemals mit dem Hund verstehen. Was von mir kommt, kann ich verstehen, aber was von den anderen kommt, kann niemals mich verstehen. Und da man einander niemals verstehen kann, gerät man in Kriegszustand. Den Krieg nicht wollend, ziehe ich vor, mich um das zu kümmern, was meines ist, und mich nicht darum zu kümmern, was von den anderen ist. Ich kann den anderen nur geben, wenn sie in Schwierigkeiten sind. Ich kann ihnen den Weg weisen, ich kann ihnen geben, was sie sehen müssen … Ich habe begonnen, die Installationen zu machen, damit sich erkläre, was sich auszudrücken hat. Jedes Individuum hat seine Sicht.

…

Ich bin erst viel später in die Welt der Kunst eingetreten! Denn Jean-Michel Rousset kam, um mich zu sprechen. Er ist am 4. April gekommen. Es war an jenem 4. April, Sonntag, dem Tag des Festes der Liebe. Ich war zum Ufer des Flusses aufgebrochen. Und als ich so dahinging, habe ich einen Artikel gefunden, der über Romuald[5] berichtete. Ich bin zurückgekehrt, um in die Welt der Kunst einzutreten, es war der 4. April 1993.[6]

Thomas F.: Bevor Du weitererzählst, muß ich Dich etwas Allgemeines fragen. Du bist jetzt berühmt, lebst Du ausschließlich von Deinen Installationen, oder bist Du gezwungen, etwas anderes zu arbeiten?

---

4 Adéagbo meint Oberhaupt des Verwandtschaftsverbandes.

5 Romuald Hazoumé.

6 In *Revue Noire* wird 1991 als Jahr dieser Begegnung angeführt (*Revue Noire* 18, 1995: 6).

Adéagbo: Nein! Der Künstler ist in gewisser Weise wie der Missionar. Wenn man Missionar ist, kann man sich nicht um andere Dinge kümmern, sonst schafft man es nicht, seine Mission zu erfüllen. Als Künstler, wenn ich nicht geboren wäre, um mit diesen Leiden zu leben, diese Leiden, die wirkten, mir Schwierigkeiten bereiteten. Diese Schwierigkeiten ergaben sich für mich, aber sie unterstützten mich während dreier Jahre. Ich war noch am Leben, man kam mich besuchen, und plötzlich befand ich mich in der Welt der Kunst. Nunmehr, wie auch immer sich mir meine Schwierigkeiten stellen, meine Probleme, ich habe niemals die Idee, etwas anderes als das zu tun! Es gibt Leute, die fragen mich: „Wie lebst Du, dies und das!" Ich aber sage: „So ist es." „Diese Bilder, die Du machst, die Du von anderen anfertigen läßt, Du könntest sie doch selbst machen!" Ich sage: „Aber ich habe nicht die Zeit, ich muß die Natur beobachten! Ich muß mich zur Natur hin begeben! Welche Zeit soll ich haben, um mich vor eine Leinwand zu stellen und so zu malen!" Ich ziehe es infolgedessen vor, meine Ideen anderen anzuvertrauen, damit diese anderen die Symbole realisieren, die das repräsentieren, was ich wünsche. Persönlich gesprochen, ich lebe nicht für den Augenblick, ich lebe nicht für meine Kunst, aber ich kann nichts anderes für mich sehen. Ich kann damit Geld verdienen. Das erlaubt mir, mit meinen Ansichten zu leben, wie ich will. Ich kann meine Ausstellungen realisieren.

Thomas F.: Vom technischen Standpunkt aus, gehst Du dabei von Deinen Ideen aus oder suchst Du zuerst die Dinge?

Adéagbo: Es sind Schriften, Bücher. Diejenigen schrieben sie, die vor uns gesehen haben. Ich habe Schriften verfaßt. Wenn die Welt sich in Schwierigkeiten sieht, dann deswegen, weil diese Welt sich nicht zu verhalten trachtet. Denn die Welt war, bevor auf der Welt realisiert wurde.

Thomas F.: Du baust zunächst Deine Installationen auf, dann verpackst Du sie, Du verschickst sie, und wer baut sie dann auf?

Adéagbo: Ich baue sie wieder auf!

Thomas F.: Zeichnest Du auf, welches Element wohin gehört?

Adéagbo: Nein. Ich habe den Plan eines jeden Details (im Kopf, Anm. des Vfs.). Es genügt, daß ich an Ort und Stelle bin. Indem ich an Ort und Stelle bin, weiß ich, daß an dieser Stelle dieses eine Ding hingehört. Es ist diese eine Installation. Ich kenne ihren Wiederaufbau!

Die Elemente und die Struktur

Georges Adéagbos Installationen sind aus den vielfältigsten Objekten zusammengestellt. Man findet Bilder, Holzskulpturen, Objekte, die in *Vodoun*-Ritualen verwendet werden, Bücher, T-Shirts, Schmuck, vom Künstler selbst verfaßte Texte, Zeitungsausschnitte, photokopierte Texte, Photographien, leere Zigarettenpackungen und Streichholzschachteln, kleine Steine etc. Der Auswahl scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein. Es handelt sich um Dinge, auf die der Künstler zufällig stößt, die ihn anregen, andere bewußt hinzu zu suchen. Bücher werden dazu gewählt, eigene Texte verfaßt. Gegebenenfalls läßt Adéagbo bestimmte Bilder und Skulpturen anfertigen. Schließlich werden an den Ausstellungsorten lokale Objekte hinzugefügt.

„Oft resultiert alles, was ich tue, aus dem Ankauf einer Zeitung. Ich lese, was der Journalist geschrieben hat. Aber es stimmt nicht mit der Wahrheit überein! Ich begegne dem, was er geschrieben hat über einen solchen Zugang. Ich nehme folglich diese Zeitung und stelle sie aus. Sie bildet meinen Ansatz" (Adéagbo 23/09/97).

Von diesem Ausgangspunkt beginnt Adéagbo um diese Thematik herum zu forschen und sie zu ergründen. Als Gegenpol zu einem solchen Zeitungsartikel stehen Bücher. Sie stellen ein schon bestehendes Wissen zu den Dingen dar, die von ihm behandelt werden. Sie bilden jene Anhaltspunkte, die der Künstler für die Wahrnehmung des Betrachters einfügt. Doch sie entsprechen nicht seinem Diskurs. Obschon in den Büchern die Thematik behandelt wird, über die sich Adéagbo artikuliert, stellen sie eine Abhandlung dar, die von seiner eigenen verschieden ist. „Ich möchte eigentlich immer, daß Schriften, Bücher, die nicht von mir sind, aber die über das reden, worüber ich rede, meine Installationen begleiten" (Adéagbo 30/09/97).

Ein Teil des Diskurses, den Adéagbo entfaltet, wird aus der Vielfalt der Objekte konstituiert, die er in seine Installationen integriert. Das schmutzige, zerrissene T-Shirt oder das alte Autokennzeichen haben genauso ihre Bedeutung, wie die auf Zettel geschriebenen Reden. Es handelt sich nicht nur um gesellschaftliche Abfallprodukte, sondern sie erhalten ihre Sinnstiftung durch das Wissen, das der Künstler mit ihnen verbindet und auszudrücken trachtet. „Jedes Ding hat einen Wert! Was jedoch den Wert des Dings ausmacht, ist das, was du darüber weißt und was du den anderen erklären kannst!" (Adéagbo 23/09/97)

Auf der einen Seite hat jedes einzelne Element einer Installation seinen eigenen Wert. Insofern kann es nur in der einen spezifischen Installation benutzt und in einer anderen nicht mehr neuerlich eingesetzt werden. Indem jede Arbeit des Künstlers vergänglich ist, und nach Beendigung einer Ausstellung in seine Teile zerlegt wird, wäre an sich die Möglichkeit einer Wiederverwendung, sofern sie nicht gekauft wird, gegeben. Doch die Objekte in seinen Werken erhalten eine weitere Dimension durch ihre Verbindung mit anderen und mit den verschiedenen Texten.

In der Handhabung der verschiedenen Teile scheinen zwei Aspekte aus Adéagbos früheren Tätigkeiten relevant zu sein. Er hatte Rechtswissenschaften studiert, nicht etwa um die Jurisprudenz auszuüben, sondern um sich erstens in seinem Leben selbst verteidigen zu können, und zweitens, um sein Leben zu ordnen. In seiner Arbeit im Chemie-Labor interessierten ihn wiederum am meisten die chemischen Elemente. Die Kenntnis der verschiedenen Dinge in den Werken, ihre Ordnung, die er durch ihre Anordnung, der Verbindung mit den anderen vollzieht, gleicht dem Umgang mit den chemischen Elementen und ihrer Gliederung im Periodensystem.

Adéagbo realisiert seine Ordnung der Dinge im Werk durch seine Einsicht in das spezifische Element. Dem Betrachter eröffnet er die Erfahrung mittels der Vernetzungen, durch die er das Element mit anderen verbindet. Die Struktur einer Installation ergibt sich bei ihm durch das, was ihm zur Verfügung steht, was Resultat seiner Beobachtung ist und seines Plans, wie es zu verwirklichen ist. Insofern ist für ihn das einzelne Bild oder die einzelne Skulptur nur im Rahmen der Gesamtstruktur von Bedeutung – daher läßt er sie von anderen anfertigen.

Adéagbos selbst verfaßte Texte bilden das zentrale Element dieser Erzählungen. Mitunter sind es lange Sequenzen, in denen einerseits Wiederholungen eine wesentliche Rolle spielen (Cuzin and Rousset 1996: 168). Andererseits sind in diesen Texten die Assoziationen und Analogien zu beachten. In „Afrique du Sud: an 1 de la démocratie“ (1997),[7] einer Installation, die der Künstler für die Biennale von Johannesburg vorbereitete, spielt Adéagbo in einem der vielen Texte erstens auf den Prozeß der Demokratisierung in der Kombination mit dem kulturellen Ereignis an. Zweitens thematisiert er die Jahreszahl und die Zahl der Künstler, und schließlich verbindet er seine eigene Geschichte mit jener des François Ravaillac (1578–1610). Da Adéagbo sich geweigert hatte, Oberhaupt seines Verwandtschaftsverbandes zu werden, und mit seinen Installationen begann, wurde er mehrmals in psychiatrische Kliniken zwangseingewiesen und endete völlig mittellos. Ravaillac gilt als verrückt, da er König Henri IV. von Frankreich ermordet hatte. Er wurde durch Viertelung hingerichtet. In seinem Text ersetzt der Künstler außerdem den als guten König in die Geschichtsschreibung eingegangenen Henri IV. durch den absolutistischen Despoten, den „Sonnenkönig“ Louis XIV.

„Das Jahr 1997 und die Kulturausstellung: ‚Die Biennale in Südafrika‘ ...! Südafrika: Das Jahr 1 der Demokratie.

Bereitet sich Südafrika gut auf den Empfang der 63 Künstler für die Biennale vor“: 1997

---

7 „Südafrika: Jahr 1 der Demokratie“, Biennale Johannesburg 1997. Während meines Aufenthaltes arbeitete Adéagbo an zwei Installationen im Gebäude von Africréation in Cotonou: „Afrique du Sud – an 1 de la démocratie,“ „Südafrika – Jahr 1 der Demokratie“, für die Biennale von Johannesburg 1997 und „Le Vodoun (le fétiche)“, „Der Vodoun (der Fetisch)“, 1997.

...! 97 = 9 x 7 = 63 ...! 63 Künstler in Südafrika für die Biennale ...! Der verrückte Ravaillac und die Ermordung von Ludwig XIV. (Ludwig 14.) von frankreich ...! Georges der verrückte! Georges der kranke! Georges, der verrückt ist, der krank ist, ist Georges der Künstler geworden ...! Das Jahr 1997 und die Kulturausstellung: „Die Biennale“, in Südafrika: Das Jahr 1 der Demokratie ...! Man sehe das Autokennzeichen: 63 Künstler in Südafrika für die Biennale (Adéagbo „Afrique du Sud: an 1 de la démocratie,“ Biennale Johannesburg 1997, Detail).[8]

Bei Adéagbos Texten ist besonders auf die Verbindung von offizieller Geschichtsschreibung, historischen Persönlichkeiten und von ihm selbst erlebten Ereignissen zu achten. Der Künstler leitet zudem den Betrachter anhand von Pfeilen an, Textteile aufeinander zu beziehen. In einem Ausschnitt aus der Installation „Le Vodoun (le fétiche)“ (1997)[9] kombiniert der Künstler seine „Entdeckung“ durch Jean-Michel Rousset, mit der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus und die Persönlichkeit von John F. Kennedy mit dem Béniner Jean Adjovi. Dabei spielt er mit den Jahreszahlen, 1492 und 1942, seinem Geburtsjahr, sowie 1493 und 1943, dem Geburtsjahr Adjovis. Schließlich koppelt er das Ereignis, daß Weiße mit einem Afrikaner die Probleme der Welt diskutieren, mit seiner Begegnung mit Rousset. Africréation ist wiederum eine Institution, welche die Entwicklung der Kunst in Afrika fördert. Durch dieses Gebäude, in dem Adéagbo manchmal arbeitet, werden die Ereignisse um Adjovi und Adéagbo miteinander verbunden und damit das schöpferische Potential eines gemeinsamen, reziproken Gedankenaustausches zwischen Afrikanern und Weißen symbolisiert.

„Jean-Michel Rousset, der Assistent von André Magnin, der Kurator der kulturellen X[10] Boulevard Voltaire X Paris frankreich,[11] um von Paris frankreich am Sonntag 4. April 1993 zu kommen, um meine Person des Georges zu entdecken ...! John f. Kennedy ...! Christoph Kolumbus um die Entdeckung Amerikas 1492 (1942) zu machen und um die Bestätigung seine Entdeckung Amerikas im Jahr darauf zu erhalten, d. h. 1493 (1943) ...! Jean Adjovi (1943–1993) ...!

---

8 „L'année 1997 et l'exposition culturelle: ‚la Biennale en Afrique du Sud‘ ...! Afrique du Sud: l'an 1 de la démocratie“.
„l'Afrique du Sud s'apprête-t-elle bien à recevoir les 63 artistes pour la Biennale“. : 1997 ...! 97 = 9 x 7 = 63 ...! 63 artistes en Afrique du Sud pour la Biennale ...! Le fou Ravaillac et l'assassinat du roi Louis XIV (Louis 14) de france ...! Georges le fou! Georges le malade! Georges qui est fou, qui est malade, est devenu Georges l'artiste ...! L'année 1997 et l'exposition culturelle: „La Biennale“, en Afrique du Sud: l'an 1 de la démocratie ...! A voir la plaque d'immatriculation: 63 artistes en Afrique du Sud pour la Biennale ...!

9 „Der Vodoun (Der Fetisch)“. Ich beziehe mich auf die Fassung von September 1997, die ich in Cotonou sehen konnte. Die Installation war für eine Ausstellung 1997/98 in Quimper/Frankreich bestimmt.

10 „X“ bezeichnet Worte, die auf den Abbildungen nicht lesbar waren.

11 Man beachte, daß Adéagbo zumindest in dieser Installation „Frankreich“ immer klein schreibt.

„Der capitaine der französischen Armee Jean Adjovi Kind von Ouidah-Bénin um sich in diesem Jahr mit der weißen Rasse zusammenzusetzen, um über die Probleme, die sich in der ganzen Welt stellen, zu diskutieren und mit der weißen Rasse Lösungen für die Probleme zu finden, die sich in der ganzen Welt stellen" ...! Jean Adjovi! John f. Kennedy ...! Jean Adjovi (1943–1993) ...! Zu sehen die protestantische Methodistenkirche Saint-Jean des Viertels Zogbo von Cotonou-Bénin und nicht weit vom Weg, der zum Gebäude von Africréation führt ...! John f. Kennedy! Jean Adjovi (1943–1993) ...! (Adéagbo „Le Vodoun (le fétiche)," 1997, Detail).[12]

Georges Adéagbos Installationen beinhalten stets mehrere Stationen. Das Thema „Afrique du Sud: an 1 de la démocratie" (1997) wird anhand von sieben Stationen behandelt. Es handelt über Herrschaft und Macht, bis hin zu der Frage der zwischenmenschlichen Beziehungen und jener zwischen Mann und Frau. Zumeist hat ein jeder Themenblock ein Zentrum mit Skulpturen, Statuetten oder Bildern. Von dort aus legt der Künstler seine weiteren Objekte am Boden aus. Er bildet damit Linien und Verzweigungen seines Diskurses. So liegen links und rechts der vorhin zitierten Textstelle zur Biennale von Johannesburg zwei Plakate, auf denen afrikanische Machthaber abgebildet sind. Davor liegt das alte Autokennzeichen, dahinter ein Zeitungsartikel mit dem Titel „Conférence internationale sur les sites royaux d'Abomey-Bénin – Quelques participants apprécient le travail fait sur les sites".[13] An einer anderen Station dieser Installation stehen sieben zylindrische Holzskulpturen unterschiedlicher Höhe. Es sind Figurinen, die auf Sockeln stehen. Davor führen drei Hauptlinien mit Zetteln und photokopierten Texten weg, seitlich befindet sich jeweils ein Buch. Das eine trägt den Titel „Les pas perdus", auf einer der Textlinien erkennt man die Photokopie eines weiteren Buchtitels „San Antonio Moi vous me connaissez", in der Linie daneben „Les Francs Maçons en France" und dahinter einen Zeitungsartikel mit der Überschrift „Haut perchés".[14] Genauso wie Adéagbo in seinen eige-

---

12 „Jean-Michel Rousset l'assistant de André Magnin le commissaire des X culturelles X Boulevard Voltaire X Paris-france, venir de Paris-france le dimanche 4 avril 1993 pour découvrir ma personne de Georges ...! John f. Kennedy ...! Christophe Colomb pour faire le découverte de l'Amérique en 1492 (1942) et pour venir avoir confirmation de sa découverte de l'Amérique faite un an après, c'est-à-dire en 1493 (1943) ...! Jean Adjovi (1943–1993) ...!

„Le capitaine de l'armée française Jean Adjovi fils de Ouidah-Bénin pour s'asseoir cette année-là avec la race blanche pour parler et discuter sur les problèmes qui se posent dans le monde entier et parvenir à trouver avec la race blanche des solutions aux problèmes qui se posent dans le monde entier" ...! Jean Adjovi! John f. Kennedy ...! Jean Adjovi (1943.1993) ...! A voir l'église protestante méthodiste Saint-Jean du quartier Zogbo de Cotonou-Bénin et pas loin du von menant à l'immeuble de l'Africréation ...! John f. Kennedy! Jean Adjovi (1943–1993) ...!

13 „Internationale Konferenz über die königlichen Stätten von Abomey-Bénin – Einige Teilnehmer schätzen die an den Stätten durchgeführten Arbeiten".

14 „Die verlorenen Schritte," „San Antonio Mich kennt ihr," „Die Freimaurer in Frankreich", und „hoch gelegen".

nen Texten assoziativ und über Analogien vorgeht, ebenso ordnet er seine verschiedenen Objekte. „It is striking to observe the parallels between the way Adéagbo uses language, ..., and the way he places on the ground the objects he has retrieved" (Cuzin and Rousset 1996: 168). Immer kommt ein archäologischer Titel vor. In „Afrique du Sud: an 1 de la démocratie" (1997) ist in der Mitte der ersten Station ein quadratisches Relief aus hellem Holz plaziert, das der Künstler anfertigen hatte lassen. Es stellt die Karte Afrikas dar. Im linken unteren Eck erkärt der Text die Darstellung: „Sites préhistoriques en Afrique et propagation de l'agriculture."[15] „Was ist die Archäologie? Die Archäologie ist die Wissenschaft, die über die Erforschung und die Entdeckung der Systeme spricht, die ein Land regieren, die eine Person bestimmen" (Adéagbo 23/09/97).

Etwa fünf Monate benötigt Georges Adéagbo für eine Installation; vierzehn hat er seit seiner Anerkennung als Künstler realisiert. Der Künstler baut sie zunächst im Gehöft, in dem er in Cotonou wohnt, auf. Dann werden die verschiedenen Teile verpackt und von ihm am Ausstellungsort wieder aufgebaut.[16]

Der Künstler versteht sich als Beobachter. Er benötigt seine Zeit, um die Natur zu beobachten, um zu bedenken und zu erfassen, was ihm die Natur zu sehen gibt. Die natürliche Form ist bei Adéagbo die wilde Form. Es ist die Form, wie sich ihm Ereignisse darbieten, ohne Verfremdungen, ohne die Geschichten (Erzählungen), die um ein Phänomen konstruiert werden. Magnin und Soulillou sprechen in diesem Zusammenhang vom „risky exercise of throwing a rope bridge between history (l'histoire) and stories (les histoires)" (Magnin and Soulillou 1996: 9). „Jedes Individuum hat seine Art, zu den anderen zu sprechen. Das (die Installationen, Anm. des Vfs.), das ist meine Art und Weise ... Man muß zu den Leuten reden, ich habe es getan. Ich bevorzuge – es ist besser –, die Auflösungen anderen zu überlassen" (Adéagbo 23/09/97). In seinen Erzählungen geht es dem Künstler nicht darum, die Leute zu belehren. Er verteilt die Elemente, um sie zu ihren eigenen Schlüssen zu führen. Wenn er etwa im weiter vorne zitierten Text aus „Afrique du Sud: an 1 de la démocratie" (1997) Henri IV. durch Louis XIV. ersetzt, so problematisiert er ebenso Geschichtsschreibung, das Erzählen von Geschichten und deren Wahrheitsgehalt und weist auf die Zeitungsartikel und die anderen Texte, die er in Photokopien verwendet. Die Bücher stehen für die Schriften, die von jenen verfaßt wurden, „die vor uns gesehen hatten" (Adéagbo 23/09/97). Die Zigarettenpackungen und Streichholzschachteln sind Aufforderungen, in der Wahrnehmung einzuhalten und eine Pause einzulegen, um das Gesehene und Gelesene zu reflektieren. Die Steine dienen ausschließlich zur Fixierung der verschiedenen Elemente. Obwohl der Künstler die Auflösung des Gesehenen dem Be-

15 „Prähistorische Stätten Afrikas und Verbreitung des Bodenbaus".

16 Aufgrund der Witterungsverhältnisse während meines Aufenthaltes realisierte er seine Installationen im Gebäude von Africréation.

trachter überläßt, bevorzugt es Adéagbo dennoch, seine Installationen dem Betrachter anhand seiner Erklärungen zu entschlüsseln, „the principal one being history" (Cuzin and Rousset 1996: 168).

„Ma personne de Georges"[17]

Jede Installation ist ein Schritt zu dem, was Adéagbo als seine Berufung ansieht: „to explain the world and the paths humankind has taken through history" (Cuzin and Rousset 1996: 168). Seine Studien und seine Erfahrungen fließen dabei in die Art, wie er seine Themen gestaltet, ein. Sie erlauben ebenso, die Strukturen seiner künstlerischen Intention zu erhellen. Die Rechtswissenschaften sollten ihn dazu befähigen, seine Persönlichkeit selbständig artikulieren zu können. Aus der Auseinandersetzung mit der Chemie entspringt die Erfahrung, daß alle Stoffe auf spezifische Verbindungen der chemischen Elemente rückführbar sind. Damit sind die grundlegenden Aspekte der Struktur seiner Arbeiten gegeben. Auf der einen Seite ist es die Suche, sich selbst zu erkennen, auf der anderen ist es die Erkenntnis, daß die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse stets auf der Verbindung unterschiedlicher Elemente konstituiert wird. Seine Rückkehr nach Bénin und die Konfrontation mit seinen Verwandten mündete schließlich in der kollektiven Verweigerung seiner Persönlichkeit. Allerdings führt gerade diese Ablehnung dazu, daß Georges Adéagbo seinen Weg zum Künstler fand.

Geschichte, wie der Künstler sie erzählt, bewegt sich im Spannungsfeld zwischen aufgezwungener Ordnung und Selbstbestimmung. „Ich habe versucht, mich selbst zu erkennen. Der Umstand, daß ich mich selbst zu erkennen gesucht habe, führte dazu, daß ich nicht mehr an all diese Geschichten glaube" (Adéagbo 23/09/97). Die Kriege und die Bevormundung durch andere erklärt Adéagbo damit, daß die einen nicht gewillt seien, die Natur der anderen anzuerkennen. Viele der Dinge, die der Künstler in seinen Werken plaziert, verweisen auf die verschiedensten Diskurse der Macht. Sie stellen Elemente der Zerstörung dar. Sie klagen aber auch die Verweigerung des Prozesses der Selbsterkenntnis an. „Ich stelle den Tod dar, denn die Menschen sehen nicht ... Es gibt diese Geschichten der Kriege, da sie sich selbst nicht kennen" (Adéagbo 23/09/97). Bei Adéagbo ist Selbstbestimmung eine Folge der Selbsterkenntnis. Dabei argumentiert er auf der Ebene des einzelnen Menschen in seiner Beziehung zu anderen, und auf jener der spezifischen Gesellschaft in ihren vielfältigen Interaktionen. Die eine Linie seiner Abhandlungen über Geschichte handelt von den vielen Geschichten, wodurch Machtverhältnisse legitimiert werden.

---

17 „Meine Person des Georges".

Diese Geschichten sind Erzählungen, da sie sich dem Grundlegenden verweigern. „Wenn die Welt sich in Schwierigkeiten sieht, dann deswegen, weil die Welt sich nicht zu verhalten sucht. Denn die Erde war, bevor auf der Erde geschaffen wurde" (Adéagbo 23/09/97). Sein Konzept der Archäologie interveniert in diesem Bereich, um zu zeigen, wie Systeme Gesellschaften formen und Menschen bestimmen. Es ist der Versuch zu erklären, warum jenseits der Erzählungen bestimmte Prozesse stattfinden, mit anderen Worten, warum die Selbstbestimmung verhindert wird. Für den Künstler zeigt sich Macht im Laufe der Geschichte immer wieder in unterschiedlichen Formen. Doch immer unterdrückt sie Selbstbestimmung. In seinen Diskursen zu Geschichte prangert Adéagbo jedoch nicht nur eine Seite dieses Verhältnisses an. Es geht ihm grundlegend um dieses Nicht-Sehen, sich selbst nicht erkennen zu wollen.

„Selbst wenn es sich um ein Kleidungsstück handelt, ein zerrissenes Hemd, womit du mich darstellen willst, die anderen müssen neutrale Hemden darstellen, nicht zerrissene. Indem du das zerrissene Hemd darstellst, mußt du das zerrissene Hemd identifizieren, du sagst: ‚Ja, das Hemd ist zerrissen, denn es ist ein Hemd, das von jemandem getragen wird, der sich nicht zu verhalten weiß, weswegen das Hemd zerrissen ist!' Das Hemd wäre nicht zerrissen, wenn es nicht jemanden gäbe, der es trägt und sich nicht zu verhalten weiß ... Das ist der Unterschied!" (Adéagbo 30/09/97)

Das Gleichnis mit dem Hemd ist ein Beispiel für das Nicht-sehen-Wollen und der Suche nach anderen Argumenten, die mit der Selbsterkenntnis nichts zu tun haben. Die Frage führt zu seiner Aussage zurück, daß die Erde schon war, „bevor auf der Erde geschaffen wurde". Auf die gesellschaftlichen Verhältnisse umgesetzt bedeutet diese Aussage, daß der Mensch über etwas verfügt, das grundlegender als sein kurzes Dasein ist – die Wurzeln, die die spezifische Natur eines jeden ausmachen. Adéagbos eigene Texte handeln von diesen Wurzeln. Ohne sie wäre seine Erzählung von Geschichte nicht korrekt, sie würde sonst nur deren Erscheinung gleichen. Sich erkennen heißt beim Künstler, sich seiner Wurzeln bewußt zu sein, seine Natur zu erfahren und danach zu handeln.

In den selbstverfaßten Texten des Künstlers findet der Leser oft die Worte *„ma personne de Georges"*. „Ich bin schon oft gefragt worden, warum ich *‚ma personne de Georges'* schreibe. Ich antworte: ‚Aber ich bringe mich persönlich ein! Ich plaziere *‚ma personne de Georges'*. Es handelt sich um ein Ereignis, das ich erfahren habe, es ist kein Ereignis von irgend jemand anderem'" (Adéagbo 23/09/97). Mit dieser Formulierung begründet der Künstler eine Verdoppelung seiner Person. Einerseits steht er im gesellschaftlichen Geschehen und muß gewisse Funktionen übernehmen. Doch seine Natur, d. h. der, der er selbst ist, steht anderswo. „Ich bin hier. Aber man sieht sogleich, daß sich das, was ich bin, dort drüben befindet. Bevor ich der werde, der ich bin, muß ich folglich dieses Ich, das dort ist, aufsuchen, es aufnehmen und mich hier mit ihm verbinden" (Adéagbo 23/09/97). Sich selbst zu erfahren bedeutet für den Künstler sein Schicksal, seine Vorbestimmung, zu akzeptieren

und danach zu leben. Adéagbo erklärt, daß er seinem Schicksal zufolge seine Studien durchführen mußte, die ihm nunmehr in der Welt der Kunst zugute kämen.

„*Ma personne de Georges*" bezeichnet das Erkennen und Akzeptieren der eigenen Bestimmung. Immer wieder finden sich Elemente von Adéagbos Erlebnissen und Begegnungen in seinen Texten, die auf die Selbsterkenntnis und das Schicksal, das der eigenen Natur entspricht, verweisen. So wurde auf einem kleinen Zettel auch die Begegnung mit dem Verfasser dieses Textes in der Installation „Le Vodoun (le fétiche)" (1997) festgehalten.[18]

„Internationale Konferenz über die Paläste und königlichen Stätten von Abomey-Bénin ...!

„Gott der Schöpfer, der X,[19] der Allmächtige, hat das erschaffen, indem er Öl nahm, um all das zu erschaffen, es zu erschaffen, um mit Öl geboren zu werden, würde es sich mit Öl nicht offenbaren" ...? Oulimata Guèye, die Verantwortliche von Africréation, um den Doktor Thomas fillitx, Professor-Assistent an der Universität Wien (Österreich), wirklich kommen zu sehen, um meine Person des Georges zu interviewen, gestern Dienstag 22. September 1997 in Africréation im Viertel Zogbo von Cotonou-Bénin: Meine Person des Georges war Professor in der französischen Republik der franzosen und französinnen ...! Internationale Konferenz über die Paläste und königlichen Stätten von Abomey-Bénin ...!" (Adéagbo „le Vodoun (le fétiche)," 1997, Detail).[20]

Die Selbsterkenntnis ist kein Selbstzweck. Aus ihr heraus ergeben sich die Beziehungen mit den Menschen. Indem der Mensch seinen eigenen Weg erkennt, postuliert der Künstler die Akzeptanz, das auch dem anderen zuzugestehen. „Es ist der Weg, der zum Leben führt, jedem seinen Weg verfolgen zu lassen" (Adéagbo 23/09/97). Georges Adéagbo sieht seine Mission darin, durch seine Installationen das Verständnis hierfür beim Betrachter zu wecken. Seine Werke handeln vom Leben, indem dieses nur in der Selbsterkenntnis liegen könne. Der Künstler spricht in diesem Zusammenhang vom Entdecken, um seine Zeit zu gestalten, genauso wie die Könige und Herrscher, von denen er immer wieder spricht, ihre Zeit prägten.

---

18 Wir hatten einander erstmals im Büro des Direktors des Centre Culturel Français in Cotonou am 19. September 1997 begegnet. In den Tagen danach führten wir mehrere Gespräche. Das erste aufgezeichnete Interview fand am Dienstag, 23. September 1997 statt.

19 Wort nicht leserlich.

20 „Conférence internationale sur les palais et sites royaux d'Abomey-Bénin ...!

„Dieu le créateur qui est X, le Tout-puissant a créé cela pour prendre l'huile pour faire la création de cela, cela à créer pour être née dans l'huile, cela manquerait-il à se voir avec de l'huile" ...? Oulimata Guèye la responsable d'Africréation pour bien voir le docteur Thomas fillitx professeur-Assistant à l'université de Vienne (Autriche) venir interviewer ma personne de Georges hier Mardi 22 septembre 1997 à l'Africréation au quartier Zogbo de Cotonou-Bénin: Ma personne de Georges fut un professeur dans la République française des français et des françaises ...! Conférence internationale sur les palais et sites royaux d'Abomey-Bénin ...!

Adéagbo benutzt die für ihn vordergründigen Geschichten, um anhand seiner Verflechtungen auf das Schicksal jedes einzelnen hinzuweisen, darauf, daß nur die gegenseitige Akzeptanz aus der Selbsterkenntnis heraus zu einem egalitären Dasein führen kann. Doch er versucht nicht, seine Ansicht dem Betrachter aufzudrängen. Kunst ist für ihn, Fragen zu formulieren.

„Kunst ist nicht da, um sich aufzudrängen. Kunst ist, um zu fragen! Sie setzt nicht durch! Sie setzt sich durch sich selbst durch. Kunst ist, um zu fragen! Jeder Mensch ist frei, um Kunst auszuüben. Aber man spürt bei vielen, die Kunst ausüben, daß sich der einzelne selbst durchsetzt. Das ist nicht mehr Kunst! Denn Du, der ein Leben hat, Du kannst dieses Leben, das Du lebst, nicht (anderen, Anm. des Vfs.) aufdrängen" (Adéagbo 23/09/97).

Adéagbo legt in seinen Arbeiten seinen Weg der Selbstfindung dar. Er versucht auch zu zeigen, wie er vorgeht, wie er Situationen beobachtet, sie bedenkt, um daraus seine Schlüsse zu ziehen. Er zeigt sich selbst, ohne sich aufzudrängen. Immer wieder sind Hinweise auf Religionen zu finden, auf den *Vodoun,* auf den Islam und das Christentum. „Wenn ich die Religionen verwende, dann ist es, um den Leuten zu verstehen zu geben, daß sie sich erkennen sollen, daß sie zu wissen suchen sollen! Um verstanden zu werden und um etwas zu tun, das ihnen Leben gibt" (Adéagbo 23/09/97).

Wahrheit ist bei Adéagbo die Einsicht in die eigene Natur, um ihr entsprechend zu handeln. Natur steht insofern nicht im Gegensatz zu Kultur. Natur ist die Erkenntnis des eigenen Schicksals, wozu man geboren wurde. Natur entspricht dem Ordnen der verschiedenen Elemente seiner Bestimmung zufolge. Die sieben Stationen von „Afrique du Sud: an 1 de la démocratie" (1997) stellen diesen Prozeß im Sinne der Tage der Woche dar, wo der vorhergehende Tag dem folgenden nicht gleicht.[21] Wahrheit ist bei Adéagbo ein Prozeß, eine permanente Suche. Sie ist außerdem nicht Abgrenzung, sondern Interaktion im gegenseitigen Respekt. Der Titel der Installation „Le Vodoun (le fétiche)" (1997) beispielsweise weist auf ungleiche Machtbeziehungen. Als Fetisch bezeichneten die Kolonialisten in ihrer Unkenntnis abwertend die Statuetten der Religion des *Vodoun.* Umgekehrt berichtet Adéagbo in einem seiner Texte über das Ereignis von Jean Adjovi, der sich mit Weißen an einen Tisch gesetzt hatte, um Lösungen zu den Problemen der Welt mit ihnen zu suchen.[22] „Aber es (das Wissen der Afrikaner, Anm. des Vfs.) muß wahrgenommen werden, diese Afrikaner sind involviert, d. h. ihr Denken" (Adéagbo 30/09/97).

Georges Adéagbo erklärt in seinen Installationen seine Sicht der heutigen Welt. Er zieht dabei große Beziehungsgeflechte zwischen historischen und heutigen Ereignissen in Afrika und dem Westen, verbindet sie mit eigenen Erlebnissen. Natürlich kommen darin auch ständig Aspekte der lokalen Tradition vor. Aber, „Tradition heißt nichts als Spuren"

21 Damit spielt Adéagbo ebenso auf die Erschaffung der Welt an.

22 Siehe den weiter vorne zitierten Text aus „Le Vodoun (le fétiche)" (1997).

(Adéagbo 23/09/97). Selbst wenn die lokale Gesellschaft die zentrale Drehscheibe von Adéagbos Reflexionen darstellt, seine Fragen richten sich an die Gegenwart und die Probleme der Welt. Nur in diesem Zusammenhang erhält die lokale afrikanische Gesellschaft ihre besondere Stellung. Geschichte ist insofern das Mittel, um auf die Notwendigkeit der Selbsterkenntnis zu verweisen, um durch die selbstbestimmte Ordnung der verschiedenen Elemente den Weg des Lebens zu beschreiten.

CALIXTE DAKPOGAN

Calixte Dakpogan ist in einem Verwandtschaftsverband der Schmiede geboren, der früher für die lokalen Könige gearbeitet hatte. 1990 begann er gemeinsam mit seinem älteren Bruder Théodore die Arbeiten, die sie für die Altäre der Verstorbenen geschaffen hatten, *asen,* als Skulpturen für Ausstellungen zu gestalten. Heute lebt Calixte mit seiner Familie vier Kilometer außerhalb von Porto Novo in einem Gehöft im Busch, wo er auch arbeitet.

Gespräch[1]

Thomas F.: Du hast eine Ausbildung als Schmied.

C. Dakpogan: Ja! Wir sind als Schmiede geboren! Wir sind als Schmiede geboren. Das ist eine Gabe für uns, denn unsere Vorfahren waren Schmiede. Wir sind hineingeboren. Von da ausgehend begannen wir (mit den Skulpturen, Anm. des Vfs.) dank einiger Franzosen, sagen wir Europäer. 1990 waren französische Assoziationen in Bénin, die uns[2] einluden, eine Ausstellung im königlichen Palast von Honmè[3] zu gestalten. „Wie bitte? Eine Ausstellung? Wir sind Schmiede, wie können wir eine Ausstellung machen?" Es gab einen Franzosen, Herrn Badet. Er ist gekommen und sagte: „Meine Herren Dakpogan, wenn Sie wollen, können wir miteinander arbeiten. Wie können wir miteinander arbeiten?" Wir, wir antworten: „So einfach? Wir sind doch Schmiede! Wir bearbeiten Eisen!" Sie sind mit Romuald Hazoumé[4] gekommen und meinten, wir sollten etwas wie die Objekte für die Altäre der Verstorbenen schaffen, wie die kleinen Figuren, die wir schufen. Wir sollten von da ausgehen. Von da aus haben wir damit begonnen. Sie kamen uns besuchen und meinten: „Es ist gut, aber Ihr müßt noch ein bißchen arrangieren!" Gut.

Thomas F.: D. h., Ihr wart beide, Théodore und Du …

C. Dakpogan: In der Schmiede!

Thomas F.: In der Schmiede, aber Ihr habt traditionelle Objekte hergestellt?

C. Dakpogan: Ja, traditionelle. Die *asen*[5] vom *Vodoun*-Kult, manchmal auch für die Kirche.

---

1 Aus einem Interview vom 26. September 1997 in seinem Gehöft bei Porto Novo.

2 Calixte und Théodore Dakpogan.

3 Der königliche Palast in Porto Novo.

4 Romuald Hazoumé ist ihr Cousin. Seine Mutter ist die Schwester ihres Vaters.

5 Ahnenfiguren aus Eisen auf den Hausaltären und Gräbern.

Thomas F.:	Also wart Ihr bereits Künstler!
C. Dakpogan:	In einem gewissen Sinn, ja! Wir waren Schmiede, wir verstanden nichts! Von da an hat man uns gefördert. Ich muß mich bei Herrn Jean Badet bedanken … Von da an haben wir Skulpturen geschaffen. Wir haben die Ausstellung im Musée Honmè bestritten. Es ging gut für die erste Ausstellung im Jahr 1990. Danach lud man uns nach Dakar ein, und der Direktor des CCF[6], Herr Bourguignon, lud uns zu einer weiteren Ausstellung ins CCF ein und dann nach Dakar[7]. Wir hatten Erfolg! So begann alles.
Thomas F.:	Außer dieser traditionellen Ausbildung hattet Ihr keine andere?
C. Dakpogan:	Nein, keine andere. Als wir von der Schule abgingen, begannen wir mit der Schmiede. Wir hatten keine Mittel, um uns weiterzubilden. Wenn Du in die Schule gehst und es nicht funktioniert, dann beginnst Du mit der Schmiede und Du lebst davon.
Thomas F.:	Aber Du hast Deinen Cousin Romuald beobachtet, der machte seine
C. Dakpogan:	„*Masques bidons!*“[8]
Thomas F.:	Er arbeitete bereits darüber, d. h., es gab schon …
C. Dakpogan:	Um die Wahrheit zu sagen. Er kam zu uns, und ich glaubte nicht an das, was er machte! Ich sagte ihm: „Was Du da machst, ist verrückt! Du kannst meinetwegen die Abfallmasken ausschneiden, aber wer soll das kaufen?“ Er antwortete, wir würden nichts verstehen! Ich machte mich damals lustig über ihn. Als ich da (in die Kunstwelt, Anm. des Vfs.) auch hineinkam, dachte ich, das würde nicht möglich sein.
Thomas F.:	Und wie war dieses Gefühl? Sich zu sagen, ich war nicht an einer Kunsthochschule, ich wurde nicht zum Künstler im westlichen Sinn ausgebildet und plötzlich mache ich Objekte. Ich gehe von meinen Fähigkeiten aus, und die Leute sind begeistert?
C. Dakpogan:	Ich werde Dir eines sagen. Als wir mit den Skulpturen anfingen, glaubten die Leute nicht daran. Wir haben in Ouidah 92[9] eine Ausstellung gehabt. Die Regierung von Bénin sagte, wir sollten Skulpturen gestalten. Von da an sah ich, daß Leute Interesse hatten, daß es gutging, daß ich dabei auch verdiente. Andere begannen zu meinen, wir wären schlau. Wir würden dieses Zeug einsammeln, um daraus Skulpturen zu machen. Jetzt

6 Centre Culturel Français in Cotonou.

7 Kunstbiennale DakArt 1992.

8 Masken aus Abfallprodukten.

9 Ouidah 92: das große *Vodoun*-Festival. Die Brüder Dakpogan hatten dafür hundert Skulpturen geschaffen.

wären wir Millionäre geworden!!! Denn sie sahen die *Iovos* (die Weißen) zu uns kommen, *Iovos*, die Geld haben. Deswegen meinten sie, die Dakpogans hätten auch viel Geld. Von da an begannen sie, uns das Material zu verkaufen! Früher gaben sie es uns einfach. Sie hätten es weggeworfen, und wir haben es aufgelesen. Heute aber haben sie angefangen, es uns zu verkaufen.

...

Thomas F.: Hat der Erfolg die Kommunikation mit den Leuten, die um Dich sind, geändert?

C. Dakpogan: Für mich hat sich nichts geändert. Es ermutigt mich, zu arbeiten! Es ermutigt mich, damit meine ich, daß ich anfangs Werke geschweißt hatte. Jetzt verweigere ich das Schweißen! Da ich viel reise, habe ich besondere Arbeitsgeräte gekauft, um die Teile zu verbolzen (auch verschrauben). Jetzt sind sie zerlegbar. Ich kann alles zerlegen!

Thomas F.: Du hast die Konstruktionstechnik infolge des Zwanges zum Reisen geändert?

C. Dakpogan: Ja, ich habe die Technik geändert. Einerseits wegen des Reisens, anderseits ist da mein Bruder und es gibt kleine Cousins, die machen auch solche Objekte. Man muß ändern. Und sie sehen, daß ich geändert habe. Sie meinen, ich würde alles vermischen! Ich habe die Technik geändert! Auch Du wirst sehen, was ich mache und was mein Bruder macht. Du wirst schon sehen!

Thomas F.: Da Du Théodore angesprochen hast: Wir hatten bereits die Situation zwischen Euch beiden besprochen. Man sagt, Ihr wäret immer zusammen gewesen. Ich hatte den Eindruck, Ihr hättet alle Werke gemeinsam gemacht!

C. Dakpogan: Selbst als wir anfingen, arbeiteten wir nicht zusammen. Jeder arbeitete für sich, wir hatten unterschiedliche Inspirationen! Wir haben nie gemeinsam gearbeitet ... Wir arbeiteten immer getrennt. Als ich ein bißchen Geld hatte, habe ich mich getrennt. Ich wollte in Frieden leben.

Thomas F.: Aber anfangs habt Ihr in einem Atelier gearbeitet?

C. Dakpogan: Ja! Denn wir sind gemeinsam im elterlichen Haus geboren. Wir sind dort geblieben. Aber ein jeder arbeitete für sich! Wir arbeiteten immer getrennt. Wir sind nicht mehr zusammen, um zu arbeiten. Aber wir machen gemeinsam Ausstellungen!

Vom Schweißen zum Verbolzen/Verschrauben

Die früheren Arbeiten Calixte Dakpogans, wie die von Ouidah 92, sind aus Blech und Eisen. Es sind Verwertungen von Autos, Fahrrädern, alten Öltonnen etc. Farblich entsprechen sie dem Glanz des unlackierten Metalls, silbern mit mehr oder weniger Rost. Die Skulpturen sind im wesentlichen frontal aufgebaut und verschweißt. Die Arbeiten der letzten Jahre zeigen einige Änderungen gegenüber diesen Frühwerken Calixte Dakpogans. Betrachtet man zum Beispiel „Amazone" (1995), sind noch der Kopf mit seinen Haaren und der Oberkörper nach diesem Muster konzipiert. Demgegenüber sind die Arme, das Gewehr, das Schwert und der Rock aus farbigem Altblech, in Orange, Blau und Gelb. Die Arme sind gegenüber der Zentralachse seitlich leicht versetzt und verleihen der Figur einen räumlichen Schwung. Die stärkere räumliche Orientierung ist bei „Oassi" (1997)[10] ausgeprägt, wo sich Oberkörper, Beine und Arme in eine Richtung bewegen, der Hals (eine Feder) jedoch dem Kopf eine fast kreisförmige Drehung in die andere Richtung vermittelt. Bei „Heviosossi" (1997)[11] tritt ein weiterer Aspekt zutage. Die Skulptur ist nicht nur aus Alteisen, ihre roten Flügel und ihr weißer Hals sind aus Plastikgefäßen, ihr weißer Rock aus einer alten Plastik-Einkaufstasche. Schließlich fällt bei vielen seiner Skulpturen die Verbindung anthropo- und zoomorpher Züge auf.

Früher waren es eher die Innenteile der Autos und Schrott, die verarbeitet wurden. Nunmehr wird das lackierte Blech zu einer Hauptkomponente der Skulpturen, gemeinsam mit den verschiedensten anderen Materialien, wie Konservendosen, Holzstücken, Kosmetikflaschen, Schuhen etc. Alteisen ist in diesen neueren Arbeiten nur noch Hauptträger. Heute kauft der Künstler das Material hauptsächlich in Werkstätten. Es kann jedoch auch vorkommen, daß ihm Leute Altmaterial bringen. „Wenn ich bei mir sitze, sind sie (alte Frauen, Anm. des Vfs.) gekommen. Sie fragten mich, was ich da mache. ‚Was fabrizierst Du da?' Sie lachen. ‚Ah, das ist gut! Ich habe einen Schrotteil gefunden. Sagen wir, daß ich es Dir morgen bringe. Du wirst damit arbeiten?' So ist es" (C. Dakpogan 26/09/97).

Für das Gestalten seiner Skulpturen inspiriert sich Calixte Dakpogan am Schrott. „Ich beginne mit der Form des Metalls. Ich schaue die Form an, sie inspiriert mich. Man braucht dazu viel Schrott. Die Form inspiriert mich" (C. Dakpogan 26/09/97). Der Künstler spricht von der Kraft, die er angesichts der Schrotteile in sich spüre. Und aus dieser Kraft wachse seine schöpferische Reflexion. Ferner fließen seine Begegnungen und Erlebnisse in die Werke ein. Bei „Oassi" (1997) war es eine Begegnung in einem Haus. „Ich war auf Besuch an einem Ort, der zwei Kilometer von hier weg ist. Es war eine Python[12]

10 Die heilige Python.

11 Die Frau des Donners.

12 Die Python gilt als heiliges Tier. Wenn sie in ein Haus kommt, wird sie nicht vertrieben, sondern gepflegt. Ihre Anwesenheit gilt als glückliches Ereignis.

im Haus. Dieses Erlebnis hat mich inspiriert! Deshalb bin ich wenig zu Hause. Ich gehe aus, um zu erkunden, um zu sehen, was mir geschieht" (C. Dakpogan 26/09/97). Und der Künstler fügt an, daß er sich auch in Europa an dem, was er sieht und erlebt, in seiner schöpferischen Arbeit inspirieren läßt.

Ein anderer Aspekt bei den neueren Skulpturen des Künstlers, der zunächst dem Betrachter nicht auffällt, beruht in der Änderung des technischen Verfahrens. Calixte Dakpogan hat das Schweißen aufgegeben und verbolzt[13] seine Arbeiten. Einerseits sei es wegen der Ausstellungen in anderen Ländern, wodurch die Skulpturen leichter transportiert werden können, da seine Arbeiten problemlos demontierbar sind. Andererseits geht es auch um die verschiedenen Materialien, die Calixte Dakpogan neuerdings benutzt. Denn Holz, Plastik und die anderen nicht metallenen Materialien können nicht verschweißt werden. Insofern bedingt das Material von sich aus eine Änderung der Fixierung. Was aber den Künstler überhaupt zu diesem Wechsel in seiner Technik führte – er spricht sogar von einer Änderung seines Systems –, ist die Suche nach einer Distanzierung zu den Arbeiten seines Bruders Théodore und zu seinen jüngeren Cousins. Hierbei muß man beachten, daß beispielsweise die 100 Arbeiten für Ouidah 92, die im wesentlichen Calixte und Théodore Dakpogan ausgeführt hatten, ohne Kennzeichnung sind, die eine Unterscheidung zwischen den beiden verhinderte. Es ist „eine Anonymität der künstlerischen Arbeit" (C. Dakpogan 26/09/97). Früher hatten beide Brüder im Schmiedeatelier des Verwandtschaftsverbandes gearbeitet. Doch das sollte nicht heißen, daß sie jede Skulptur gemeinsam schufen. Ein jeder von beiden hatte von Anfang an seine eigenen Vorstellungen und realisierte dementsprechend seine eigene Skulptur. Doch die große Nähe zueinander und die Ähnlichkeit der Arbeiten, die in den frühen Werken unbestreitbar ist, hatte dazu geführt, daß die Brüder stets gemeinsam genannt und die Arbeiten nicht präzise zugewiesen wurden.[14]

Calixte Dakpogan ist in ein Gehöft, vier Kilometer außerhalb Porto Novos, gezogen und hat seine Technik geändert und die Materialien, mit denen er arbeitet, ausgeweitet. Die Tragweite dieser Änderung zeigt sich daran, daß die anderen feststellten, er würde alles vermischen. Nun ist diese Ausweitung des Materialspektrums im traditionellen Kontext von Bedeutung. Als Schmiede und als schmiedende Künstler stehen Calixte Dakpogan, sein Bruder und seine Cousins unter dem Schutz des höchsten Gottes des Yoruba-Pantheons, *Ogun*[15]. *Ogun* ist allgemein der Gott des Eisens und der Herr der Schmiede. Die frühen Arbeiten von Calixte und Théodore Dakpogan stehen in der Tradition in der Kontinuität zu der Darstellung des Gottes *Gu*, die im neunzehnten Jahrhun-

13 In der Folge wird nur noch „verbolzen" geschrieben. In diesem Begriff ist der des Verschraubens enthalten.

14 Siehe z. B. *Revue Noire* 18, 1995: 20–21.

15 In Fon „*Gu*".

dert König Glele aus alten Schiffsstahlplatten anfertigen hatte lassen.[16] Das Auto wurde schon früh unter den Schutz von *Ogun* gestellt, auch das Fahrrad, nur auf einer niedrigeren Stufe.[17] Insofern stellten die früheren Skulpturen kein Abweichen gegenüber den Vorstellungen der Tradition dar. Aber Plastik und Holz haben keinerlei Bezugspunkte zum Gott *Ogun*. Wenn folglich Calixte Dakpogan sein neueres schöpferisches Schaffen als Änderung des Systems bezeichnet, geht die Überlegung über den Rahmen der veränderten Technik und des Materialspektrums weit hinaus. Es ist der Kontext der Vorstellungen, der mit seiner Handlung als Künstler verbunden ist, der eine Ausweitung erfährt.

Erkundungen und Erleben

Calixte Dakpogans Arbeiten können nicht einfach in der Kontinuität der früheren *asen*, der Ahnenfiguren auf den Hausaltären und Gräbern, erklärt werden. Mitunter scheinen seine Skulpturen davon weit abzuweichen. Dennoch stellt sich die Frage, ob sein neues System tatsächlich einem Vermischen von allem entspricht. Zunächst ist die *„récupération"*, die Wiederverwertung gebrauchter Materialien zu untersuchen. *„Récupération"* erscheint mittlerweile im afrikanischen Schaffensspektrum als ein Sammelbegriff, der jedesmal angewandt wird, wenn gebrauchte Objekte einer Neuverwertung zugeführt werden. Im populären Sektor werden damit neue Gebrauchsgegenstände bezeichnet, wie Kinderspielzeuge aus Getränkedosen oder Öllampen aus Konservendosen oder alten Glühbirnen, wobei der Docht unter anderem aus Stoffbahnen alter Blue Jeans bestehen kann. Calixte Dakpogan ordnet solche Objekte dem Bereich des Kunsthandwerks zu und distanziert sein künstlerisches Schaffen entschieden davon. Niemals würde er gestatten, daß seine Skulpturen in einem solchen Kontext plaziert würden.

„Das ist für einen Künstler gefährlich! Ich war einmal in der Nähe von Bordeaux, und man hatte mich eingeladen, in einer Schule eine Ausstellung zu machen. Ich habe erklärt, wie ich arbeite. Man hat mir darauf geantwortet, man würde mich ausstellen. Es gebe einen afrikanischen Markt! Ich habe geantwortet: ‚Nein, mein Herr, ich will das nicht!' ‚Aber warum? Du wirst Geld verdienen!' ‚Nein, mein Herr. Ich will das nicht. Ich kann nicht in einem afrikanischen Markt ausstellen.' Ich habe es verweigert!" (C. Dakpogan 26/09/97)

Diese Unterscheidung, die der Künstler vornimmt, muß zunächst im Kontext des Materials gesehen werden. Bei den Autoteilen handelt es sich für ihn nicht nur um Schrott,

16 Sie steht heute im Louvre, im neuen Flügel der *„arts premiers"*. Früher war sie im Musée de l'Homme in Paris (s. Rousset 1996: 101; Bless 1998: 104).

17 Ich danke Dominique Hazoumé für diese Information.

aus dem etwas Neues gemacht werden kann. Mit ihnen sind bestimmte Vorstellungen verbunden. Es wurde bereits auf die Beziehung zwischen dem Auto und dem Gott des Eisens, *Ogun*, hingewiesen. Doch das Auto hat noch eine weitere Verknüpfung. Der Künstler verarbeitet nicht nur das Blech von Autos, es ist das Blech von Autos, die aus Frankreich kommen. „Bei uns sagt man, daß die Autos aus Frankreich kommen." Es ist eine Redensart. Mit einer solchen Kontextualisierung ergibt sich eine Parallele zu den alten Schiffsstahlplatten, die für den Gott *Gu* 1858 verwendet wurden, und dem Blech, das Calixte Dakpogan umsetzt. Der Schrott steht somit für das, was die Europäer gebracht haben und was die heutige Alltagskultur prägt. Hierzu fügen sich die Plastikflaschen und -einkaufstaschen als Aspekte der heutigen gesellschaftlichen Konsumtion.

Ferner ist die Komposition der Skulpturen zu beachten, die Verbindung von anthropo- und zoomorphen Zügen. „Oassi" (1997) wird als Python durch den langen, gewundenen Hals und der typischen Kopfform identifizierbar. Ihr Mund und ihre Backen wiederum haben Ansätze eines menschlichen Lächelns. Ihr Körper, ihre Arme und Beine sind eindeutig anthropomorph. Bei „Heviosossi" (1997) erscheinen unter den roten Flügeln und neben dem aus blauem Blech gebildeten Körper Arme aus Stahl. Die Verbindung anthropo- und zoomorpher Züge ist in traditionellen religiösen Vorstellungen in Westafrika südlich der Sahara weit verbreitet und in der Kunst der Masken[18] ein wohlbekanntes Phänomen. Es handelt sich um Synthesen. In traditionellen Vorstellungen kann sie die in der Einheit bestehende Dualität zwischen Ordnung (Kultur) und Wildheit (die Ordnung gefährdend) darstellen, oder die Beziehung der betreffenden Gesellschaft zu mythischen Tieren (kulturkonstituierend). Sie können ebenso die Transposition herausragender Qualitäten solcher Tiere auf die Menschen symbolisieren, d. h., bestimmte gesellschaftliche Werte.

Nun stellt sich die Frage, was diese Synthese, die sich sowohl auf das Material als auch auf die Komposition bezieht, im Werk Calixte Dakpogans darstellt. Wenn der Künstler sich vom Schrott inspirieren läßt, so bilden seine Erlebnisse – das, was er sieht – den anderen Ansatz für seine Arbeit. Während seines Aufenthaltes in Limoges[19] hat er Werke geschaffen, die unter anderem auf seinen Erfahrungen in Europa begründet sind. Selbst wenn er bestätigt, daß sein System viel offener geworden ist, beharrt er auf den entscheidenden Einfluß des *Vodoun*. „In dem, was ich gestalte, gibt es viele Werke, die sich auf den *Vodoun* beziehen" (C. Dakpogan 26/09/97).

Die Suche nach Erlebnissen, nach Begegnungen mit Menschen, führt den Künstler vor allem in die entlegenen, abgeschiedenen Gebiete in der Nähe seines Gehöfts. „(Ich suche, Anm. des Vfs.) vor allem jene (Menschen auf, Anm. des Vfs.), die im Busch sind, noch ein bißchen entlegen, wo man viele Dinge vorfinden kann. Es gibt dort Konvente. Du kannst

18 Man findet diese Verbindung auch bei Statuetten.

19 „Festival International de la Francophonie", 1993. Alle Arbeiten hatte er am Ort des Festivals geschaffen.

hineingehen, aber nur, wenn Du initiiert bist! Es ist zum Besuchen, um Dinge zu erfahren" (C. Dakpogan 26/09/97). Aufgrund dieser Vernetzungen bezieht Calixte Dakpogan seine Arbeiten auf die lokale Religion. Man findet wieder dieses Element der Kraft in der Inspiration, von der er in Zusammenhang mit dem Schrott gesprochen hatte. In einem Fall besteht sie aufgrund der Geburt in einen Verwandtschaftsverband der Schmiede, wodurch er unter dem Schutz des Gottes *Ogun* steht und eine besondere Beziehung zum Metall hat. Die Erlebnisse in den Konventen verweisen auf die Manifestationen eines Geheimwissens. Von diesem Standpunkt aus stellen Calixte Dakpogans Werke nicht nur visuelle Erfahrungen dar. Mit ihnen sind Kräfte verbunden, welche die gesellschaftlichen Ereignisse den lokal traditionellen Vorstellungen entsprechend erklären. Insofern stehen die neueren Arbeiten des Künstlers in der Konzeption (nicht unbedingt in der formalen Komposition) in Kontinuität zu seinen früheren *asen*. Das Vermischen verschiedenster Materialien und die formale Öffnung in der Komposition der Skulpturen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß Calixte Dakpogan in seiner künstlerischen Reflexion dem Handlungsprinzip, das ihn als Schmied unter den Gott *Ogun* stellt, untreu geworden wäre.

Die Synthese und damit auch die Besonderheit der *récupération* besteht infolgedessen in der Verbindung von Aspekten der heutigen afrikanischen Konsumgesellschaft mit einer spezifischen lokalen Tradition. Auf der Seite des Rezenten stehen die verschiedenen Materialien sowie die formalen Lösungen. In beiden Fällen handelt es sich um Antworten auf die derzeitigen Probleme und Fragestellungen. Dies gilt für das gesellschaftliche Geschehen und für die besondere Situation des Künstlers. Gerade in letzterem Fall geht es um eine stärkere individuelle Artikulation seines schöpferischen Schaffens.[20] Doch von der gedanklichen Konzeption her und der Verbindung anthropo- und zoomorpher Züge in der Komposition stellt sich der Künstler in Kontinuität zur Tradition seiner Ahnen. Das neue System besteht folglich darin, daß Calixte Dakpogan durch die Änderungen in Form, Material und Technik die Thematik seiner Skulpturen verstärkt in den Bereich der Konsumgesellschaft transponiert. Allerdings wird im Gegensatz zu den frühen Werken der Bezug zum *Vodoun* durch die Kombination qualitativ verschiedenster Abfallprodukte konstituiert. In der Einheit der Skulptur artikuliert der Künstler dieses Verhältnis andererseits in der Beziehung zwischen der äußeren Erscheinung und den tieferen inneren Schichten. In diesen bleiben die rezenten gesellschaftlichen Gegebenheiten gegenüber der lokalen Tradition stets vordergründiger, aber auch akzentuierter.

20 Sie steht im übrigen gar nicht gegen die Perzeption der traditionellen Kunst. Der anonyme traditionelle Künstler war ein Produkt der europäischen Rezeption.

THÉODORE DAKPOGAN

Théodore Dakpogan ist in einem Verwandtschaftsverband der Schmiede geboren, der früher für die lokalen Könige gearbeitet hatte. Er ist der ältere Bruder von Calixte. 1990 begann er, gemeinsam mit diesem die Arbeiten, die sie zunächst für die Altäre der Verstorbenen geschaffen hatten, als Skulpturen für Ausstellungen zu gestalten. Heute lebt Théodore Dakpogan mit seiner Familie[1] mitten in Porto Novo, wo er auch arbeitet.

Gespräch[2]

Thomas F.: Laß uns jetzt zu Deiner Arbeit kommen. Wo sammelst Du die Materialien auf?

T. Dakpogan: Bei den Garageninhabern! Anfangs kostete das gar nichts. Aber als sie von unseren Arbeiten erfuhren, haben sie angefangen zu verkaufen. Wenn sie merken, daß es für Skulpturen ist, heben sie die Preise an. Wenn ich heute in die Werkstätten komme, dann ist eines klar, ich muß teuer bezahlen!

Thomas F.: Könntest Du nicht in andere Ortschaften ausweichen?

T. Dakpogan: Ich kann nur zu den Werkstättenbesitzern gehen. Die alten Autos, wie dieser VW-Teil, den Du dort siehst – er lag völlig verlassen in einer Werkstätte. Ich bin zum Inhaber gegangen und habe ihm gesagt, ich würde ihn benötigen. Er fragte mich, was ich damit machen wolle. Ich antwortete ihm, daß ihn das nichts angehe. Entweder er verkauft ihn mir oder er läßt es sein! So bekam ich ihn.

Thomas F.: Wie beginnst Du eine Arbeit? Machst Du zuerst eine Skizze?

T. Dakpogan: Nein! Ich kann Dir versichern, das ist der wesentliche Punkt: Es benötigt Inspiration! Bist du inspiriert, schaust du nach, was du für Material hast. Gegenüber dem Material wirst du dich dann verloren fühlen. Das heißt, ich bin dann nicht mehr präsent, ich kehre mich nicht mehr um, ich bin vollkommen weg. Und so finde ich mich im Schrott wieder. Sobald ich inspiriert bin, bin ich sozusagen nicht mehr anwesend. Ich bin dann nicht mehr ich selbst. Ich suche nur noch die passenden Formen zur Idee, die ich in meinem Kopf habe!

Thomas F.: Stört Dich dabei nichts? Immerhin arbeitest Du zu Hause!

T. Dakpogan: Nein!

---

1 Er ist verheiratet und hatte zum Zeitpunkt meines Aufenthaltes eine Tochter. Seine Frau erwartete damals ein weiteres Kind.

2 Aus einem Interview am 24. 09. 1997 in Porto Novo.

Thomas F.: Stört Dich die Anwesenheit Deiner Frau und Deines Kindes nicht?

T. Dakpogan: Nein, überhaupt nicht. Wenn meine Frau zu Hause ist, ist sie nicht zu nahe bei mir. Auch meine Tochter nicht! Sollte sie kommen, dann sage ich ihr: „Hör zu, bleib im Moment einfach irgendwo anders." Oder ich drehe die Musik auf volle Lautstärke auf, dadurch kann ich mich völlig auf meine Arbeit konzentrieren. Da kann ich gut nachdenken, die Form, die mich inspiriert, besser erfassen, bevor ich mein Herz in die Skulptur gebe.

Thomas F.: Du gehst direkt auf in der Skulptur!

T. Dakpogan: So ist es. Ich gehe direkt in der Skulptur auf, sobald ich loslege. Sobald ich in die richtige Richtung gehe! Ich muß die Form sehen können, von der ich inspiriert bin. Dann lege ich mir automatisch die Teile zurecht, die mir erlauben werden, diese Sache zu realisieren! Dann kombiniere ich sie und habe die gewünschte Form.

Thomas F.: Es gibt bei einigen Arbeiten von Dir ganz offenkundig das Thema des *Vodoun*. Man sieht Darstellungen aus dem Götterpantheon. Bei anderen habe ich den Eindruck, es handle sich vielmehr …

T. Dakpogan: Ja, ja, um das Alltagsleben!

Thomas F.: Das Alltagsleben! Und bei einigen Formen sieht man Körper, die wirken eher wie Tierformen?

T. Dakpogan: Ich kann Dir sagen, es gibt die Form und den Kopf, wenn man den Unterschied fühlt. Ich sage mir, ich habe den Körper, und der menschliche Körper hat einen Kopf. Doch der Kopf ist nicht immer so, wie man ihn sieht. Ich erkläre: dieser Kopf (zeigt auf einen, Anm. des Vfs.) ist vielleicht ein Kopf, der nicht sucht zu verstehen, was die Realität ist. Wenn ich von der Realität spreche, kann ich einerseits nicht umhin, einen Menschen zu machen, ohne ihm eine Nase, die Augen und Ohren zu geben. Andererseits sage ich mir, der Betrachter soll selbst nachdenken und diese Elemente suchen. Es liegt nicht an mir, zu bestimmen, daß der Mensch einen wohlgeformten Kopf haben soll. Es kann der Kopf eines Tieres sein! Das Tier denkt auch manchmal ein bißchen nach! Es handelt sich jedoch nicht um dieselben Reflexionen wie bei jenen des Menschen! Daher ist mir mitunter der Kopf egal, ich mache Köpfe, wie es mir gerade einfällt!

Thomas F.: Aber es gibt dennoch immer eine bestimmte Konzentration auf einen Teil des Kopfes!

T. Dakpogan: Der Betrachter soll selbst nachdenken! Ich kann den Mund oder die Augen auch verschieben! Ich mache diesbezüglich, was ich will! Ich tue so, als wäre ich vollkommen verrückt!

Thomas F.: Ich habe mir gestern notiert, daß einige Skulpturen näher bei einem gewissen Realismus sind, während andere, wie dieser VW …

T. Dakpogan: Das ist mehr Karikatur! Das ist mir im Moment so eingefallen, ansonsten, wir sprachen vorhin vom Alltagsleben. Ich sagte Dir, es ist das, was wir zu jedem Zeitpunkt sehen. Da habe ich diese (zeigt auf Kunstwerke, Anm. des Vfs.) realisiert! Jetzt aber, jetzt versuche ich, etwas mehr in diese Richtung zur Karikatur zu gehen! Ich sehe die Form; wenn sie es ist, dann paßt es. Du siehst den Strich, den großen Kopf. Einen großen Kopf zu haben, heißt für mich, völlig mit intellektuellem Gepäck beladen zu sein. Wenn ich mich inspiriert fühle, dann empfinde ich so, als hätte ich einen großen Kopf.

Das rohe Material und die Transformation

Théodore Dakpogans heutige Arbeiten können drei stilistischen Orientierungen zugeordnet werden. „Asen" (1996)[3] steht ganz in der Tradition der Arbeiten der vorhergehenden Jahre. Aus Metall geschweißt, ist sie vom Farblichen her auf den reinen Unterschied des Eisens selbst aufgebaut, teilweise mit Spuren von Rost oder dunklen Tönen, die unter anderem auf die Alterung des Materials zurückzuführen sind. „Ogoudjijo" (1997)[4] ist ähnlich konzipiert, ebenso „Le Dieu Ogun" (1995)[5], der allerdings flächenhafter ist. Zweitens gibt es Arbeiten, in denen der Künstler das reine Metall mit lackierten Blechteilen von Autos kombiniert. „Le richard" (1997) und „La coquette" (1997)[6] sind so komponiert. Bei „Le richard" (1997) entsprechen der Kopf sowie Beine und Arme der ersteren Richtung. Bei „La coquette" (1997) erfahren auch diese Teile eine leichte Variation, wenngleich der Bezug zu dieser noch durchaus erkennbar ist. Drittens arbeitet Théodore Dakpogan ausschließlich mit lackierten Blechteilen von Autos, wie in „La grosse tête" (1997).[7] Auffallend an den beiden letzteren, neueren Entwicklungen ist die zunehmende Konzentration auf eine flächenhafte Komposition im Gegensatz zu dem eher vertikal-linearen Aufbau, wie er bei „Asen" (1996) augenscheinlich ist. Alle Arbeiten sind zudem frontal konzipiert, obschon der Künstler bei den älteren auch die Rückseiten gestaltet, etwa die Kopfbedeckung bei „Asen" (1996). Das ist ein Aspekt, der in den neuesten Entwicklungen, wie bei „La coquette" (1997) oder „La grosse tête" (1997), wegfällt. Schließlich beru-

3 Ahnenstatue für die Hausaltäre und Gräber der Verstorbenen.
4 „Die sechzehn Elemente".
5 „Der Gott Ogun".
6 „Der Reiche", „Die Kokette".
7 „Der große Kopf".

hen Théodore Dakpogans Werke auf einer klaren vertikalen Zentralachse, wobei die beiden Hälften asymmetrisch zueinander gesetzt sind.

Der Künstler verwendet ausschließlich Eisen und verschweißt die verschiedenen Teile miteinander. Nur bei „Le richard“ (1997) besteht das Muster auf dem blauen Kleidungsstück aus aufgenieteten kleinen Scheiben. Des weiteren trägt die Figur an den Füßen Plastiksandalen. Doch das war, wie der Künstler bezeugt, eher Zufall und führte ihn zu der Erkenntnis, daß dieses Material nicht das seinige wäre.

„Als ich angefangen hatte, habe ich an die Weißen gedacht und ihr Sandalen angezogen. Als ich die Figur angesehen habe, erkannte ich, daß das nicht meine Arbeit ist! Plastik ist es nicht! Aber das Metall, das ist meine Domäne! Da ich aber schon angefangen hatte, lasse ich es dabei. Es gibt keine weiteren Probleme“ (T. Dakpogan 24/09/97).

1997 realisierte Théodore Dakpogan eine Skulptur im Stil von „Asen“, die er tatsächlich „Le sage“[8] betitelte. Bei ihr findet man keine Plastiksandalen, das entscheidende Accessoire bildet vielmehr ein aus Eisen geformter aufgespannter Schirm, den die Figur in ihrer linken Hand trägt. „Ich liebe das Eisen, denn ich bin mir bewußt, daß ich von einer Familie von Schmieden abstamme“ (T. Dakpogan 24/09/97). Der Schutz vom Gott des Eisens, *Ogun*, diese Verbindung bedeutet für ihn eine tiefgehende Verpflichtung. Zwar weist der Künstler darauf hin, daß sich dies auf die Zeiten seiner Vorfahren beziehe, doch müsse er dies berücksichtigen. „Sie (die Verehrung *Oguns*, Anm. des Vfs.) stammt nicht aus meiner Zeit.[9] Das ist aus der Zeit meiner Ahnen. Ich muß sie respektieren und ich muß sie meinetwillen respektieren“ (T. Dakpogan 24/09/97).

Bevor sich Théodore Dakpogan an die Bearbeitung des alten Schrotts macht, ist für ihn die Inspiration der wesentliche Punkt. Inspiration besteht für ihn darin, zuerst die Form der Figur zu denken. Erst wenn sich seine Gedanken erhellen, geht er an die Sichtung seines Materials und stellt die verschiedenen Teile zusammen, die er danach zusammenschweißt.

„Wenn ich inspiriert bin, habe ich nahezu die Form im Kopf! Wollte ich sie zuerst auf Papier bringen, kann ich nicht das finden, was ich genau denke! Im Kopf habe ich die Form. Dann beginne ich zu suchen, wie ich vorzugehen habe, um das, was ich gerade denke, zu erhalten. In solchen Momenten sage ich, ich hätte einen großen Kopf. Ehrlich! Dann will ich nichts mehr hören, da bin ich vollgestopft. Nur eine gute Salsamusik kann mich in meinen Handlungen noch fördern!“ (T. Dakpogan 24/09/97)

Im schöpferischen Prozeß sind dem Künstler zwei Aspekte wichtig. Auf der einen Seite geht es ihm darum, das Material in seinem Rohzustand, so wie er es aufkauft, zu benutzen: „Ich ziehe es vor, die Dinge roh zu nehmen, so, wie sie sind“ (T. Dakpogan 24/09/97). Kauft er ein Autoteil, so müssen die verschiedenen Teile auseinandergeschnitten werden.

---

8 „Der Weise“.

9 Er ist Katholik.

In der Folge werden die Teile eventuell leicht verbogen und verschweißt. Wenn der Künstler vom Rohzustand des Materials spricht, dann geht es ihm darum, daß nichts hinzugefügt wird. „In einer ersten Phase ist mein Ziel, daß nichts hinzugefügt wird. Man kann aufgreifen[10] und transformieren" (T. Dakpogan 24/09/97). Unter Transformation versteht der Künstler die Entstehung einer neuen Form aus der Kombination verschiedener Schrotteile. Die Transformation und Reduktion der Teile auf die wesentlichen Aspekte, die es darzustellen gilt, ist nur soweit berechtigt, als das Metall nicht zu sehr deformiert wird. In „La grosse tête" (1997) beispielsweise sind die unterschiedlichen Teile der Skulptur leicht differenzierbar. Alle stammen von einem VW-Käfer. Die Stirn der Figur besteht aus dem Motordeckel, die beiden Gesichtshälften aus den hinteren Fensterrahmen, die Nase aus dem Belüftungsgitter vor der Windschutzscheibe und die Augen aus den Kennzeichenbeleuchtungen. Rohes Material bedeutet insofern auch, daß die verschiedenen Teile im Werk als Teile des in der Werkstatt aufgegriffenen Objekts erfahrbar bleiben müssen.

Sind die verschiedenen Eisenteile der Arbeiten nicht schon mit Autolack überzogen, beschichtet sie Théodore Dakpogan mit farblosem Lack. Dieser dient im wesentlichen zum Schutz vor der Witterung und dazu, ein Weiterrosten der Arbeiten zu verhindern. Allerdings hat Dakpogan seine Einstellung geändert. Früher, wie bei „Asen" (1996) oder „Le Dieu Ogun" (1995), hat er mit Rost als Mittel der Komposition gearbeitet. Er hat ihn abgeschmirgelt, um die dunkleren Flecken bloßzulegen. Sie stellen die Patina dar, die ihm wesentlich war. „Früher arbeitete ich mit dem Rost. Ich habe Rost weggenommen, wobei mich die Patina interessierte. Ich sah das Eisen, das eine bestimmte Farbe hatte, nicht schwarz, aber dunkel. Diese Patina interessierte mich. Diese Patina bildete einen wesentlichen Aspekt meiner Skulpturen" (T. Dakpogan 24/09/97).

Die Farbe der Patina vergleicht der Künstler mit jener der alten Mauern. Er legte deswegen soviel Wert auf sie, da er mit ihr ein Stück der Realität der Natur in seine Arbeiten miteinbeziehen wollte. „Ich habe versucht, eine Realität der Natur bei uns zu erfassen. Das hat mich dazu gebracht, die Farbe der Patina aufzugreifen" (T. Dakpogan 24/09/97). Die Patina kontrastiert mit dem mechanischen Teil, den er im Werk verarbeitet. Erstere verweist auf die lokal einwirkende Natur, letzterer auf die Maschine. „Natur" ist nicht nur im Sinne der Witterung zu verstehen. Der Begriff ist im Zusammenhang mit der Vorstellung des Materials, das im Rohzustand zu sein hat, zu sehen und entspricht somit dem unaufhaltsamen Prozeß der Alterung. Durch Patina kombiniert Théodore Dakpogan den Faktor Zeit mit dem gegenwärtigen Geschehen, dem zu Schrott gewordenen Maschinenteil.

In den neueren Arbeiten ersetzt der Künstler den Aspekt der Patina durch den alten Lack des Autoblechs. „Heute versuche ich ein bißchen die Dimension zu ändern. Ich habe begonnen, solche Autoteile aufzugreifen (zeigt auf lackiertes Autoblech, Anm. des Vfs.),

10 *„récupérer"*.

durch die ich diese Art von Farbe einbringe" (T. Dakpogan 24/09/97). Bei Arbeiten wie „La grosse tête" (1997) spielt Patina keine Rolle. Bezüglich der Handhabung des Autolacks sind die Farben der beiden Augen auffallend. Das eine ist eine blaue Kennzeichenbeleuchtung, das andere eine gelbe, wie der Rest der Arbeit. Das blaue Stück stammt von einem anderen Wrack eines VW-Käfers, das in einem anderen Kunstwerk verarbeitet wurde.[11] Der Lack muß in seinem ursprünglichen Zustand bleiben und darf nicht verändert werden. Insofern wird dadurch der Faktor Zeit in einer anderen Dimension eingebracht. Im Fall der Patina floß er durch Abschmirgeln der Rostschichten ein. Nunmehr wird er durch das Verhältnis zwischen ursprünglicher (das neue Auto) und am Schrott gealterer Farbe ohne Intervention des Künstlers gebildet. Der Wechsel von Patina zum Lack verweist schließlich auf die Handlung der Menschen. André Magnin und Jacques Soulillou betonen, daß die verarbeiteten Teile das grundsätzliche Resultat einer vorhergehenden Transformation der Fahrzeuge durch Unfälle sind (Magnin and Soulillou 1996: 11). Während Théodore Dakpogan im Fall der Patina die „natürliche" Einwirkung der Zeit in das Werk einbringt, betont er umgekehrt mit dem Belassen des Lacks die Handlung der Menschen im Prozeß der Veränderung. In seinen neueren Arbeiten artikuliert der Künstler somit eine Dualität zwischen schöpferischer Transformation anhand des Materials und Kontinuität mit zeitlich vorhergehenden Ereignissen anhand der Farbe.

Rückführung und Kontinuität

Selbst wenn viele der Skulpturen Théodore Dakpogans keine Beziehung zum *Vodoun* haben, ähneln sie stilistisch dennoch seinen früheren Arbeiten über die *asen,* den Ahnenfiguren. „Ich sage, ich bin Katholik, aber ich komme dennoch auf sie zurück, ich vergleiche immer mit diesen Dingen" (T. Dakpogan 30/09/97).[12] Im Sinne dieser Beziehung zum Vergangenen realisiert der Künstler 1995 die Skulptur „Le Dieu Ogun". Sie ist in enger Anlehnung an die berühmte Darstellung des Gottes *Gu* erfolgt, die König Glele 1858 beim Künstler-Schmied Akati Ekplékendo in Auftrag gegeben hatte.

„Es ist die Kopie einer Skulptur, die sich im Musée de l'Homme in Paris befindet. Ich habe den ‚Dieu Ogun' nie gesehen. Aber man hat uns darüber erzählt. Ich stelle dar, was interpretiert wurde. Es ist die Form, die man dem Gott des Eisens gegeben hatte. Das wurde von unseren Vorfahren nachempfunden. Aber wir hatten sie nicht gesehen. Wir sind gezwungen, die Form beizubehalten!" (T. Dakpogan 24/09/97)

Wie wichtig dem Künstler die Beziehung zu *Ogun* ist, zeigt sich daran, daß er eine 1994

11 „La fourmi", „Die Ameise" (1997).

12 Es handelt sich um ein Interview, das gemeinsam mit Georges Adéagbo und Théodore Dakpogan geführt wurde.

geschaffene Skulptur mit dem Titel „Le prêtre du Dieu Ogun" bis zum heutigen Tag nicht verkaufen wollte. Das Thema kehrt auch in „Ogoudjijo" (1997) wieder. „Le Dieu Ogun" (1995) gleicht der alten Skulptur *Gu* hinsichtlich des Kopfaufsatzes, der Haltung der Arme und des flächenhaften Bleches, aus dem die Kleidung gemacht wurde. Der Unterschied zwischen beiden Arbeiten liegt ausschließlich im Detail. So hängt bei Théodore Dakpogans Skulptur die Kette mit der Glocke am Ende unmittelbar vorm Gesicht. Die Kopfbedeckung, die sechzehn Zeichen trägt, ist verschieden, bei der alten Skulptur gleicht sie mehr einem Tropenhelm, bei Théodore Dakpogan ist sie eine flache Platte. Auch das Gesicht mit seinen abstehenden Ohren ist verschieden ausgeführt. Doch diese Details sind unbedeutend. Es geht um die Dinge, die er auf seinem Kopf trägt und die Kette mit der Glocke an ihrem Ende.

„Ich kann Dir (angesprochen ist Georges Adéagbo, Anm. des Vfs.) versichern, sollten nicht alle Elemente auf der Ebene des Eisens gegeben sein, bedeutet das, daß die Realität dieses Gottes noch nicht da ist. Spricht man über diesen Gott des Eisens, den Gott *Ogun*, muß man alle Elemente haben. Sie sind die wahren Sub-Götter des Gottes des Eisens. Dieser Gott des Eisens, Georges, hatte sechzehn Zeichen. Sie geben die Form, sie vermitteln den klaren Sinn des Gottes des Eisens" (T. Dakpogan 30/09/97).

Die sechzehn Zeichen sind die Symbole für weitere Götter im Pantheon, sie verweisen auch auf verschiedene Berufsgruppen, die Werkzeuge aus Eisen benutzen. Die Kette wiederum ist das Symbol der Befreiung aus der Sklaverei.

„Wenn man die Kette mit der Glocke anbringt, dann erklärt man damit, daß er allein (der Gott *Ogun*, Anm. des Vfs.) der Befreier der Sklaven ist. Die Kette ist das, womit man die Sklaven fesselte. Und daß hinter dem ersten immer andere sind. Am Ende der Kette befindet sich immer die Glocke. Sie hat die Bedeutung der Glocke, die *Ogun*, der Gott des Eisens hält. Denn diese Glocke dient ihm dazu, seine Ankunft kundzutun, ebenso um anzukündigen, daß er bereit ist, Gutes oder Schlechtes zu tun" (T. Dakpogan 30/09/97).

„Ogoudjijo" (1997) handelt von diesen sechzehn Elementen. In der Mitte hat Théodore Dakpogan das Schwert angebracht. Darunter befindet sich die Glocke, und in der Mitte sind die Zeichen im Kreis angeschweißt. „Wenn es nicht alle Zeichen gibt, dann heißt das, daß er nicht so mächtig ist" (T. Dakpogan 30/09/97). In Zusammenhang mit den sechzehn Elementen stellt sich das Problem, welches ausgewählt wird, um den Gott des Eisens darzustellen. Selbst wenn der Gott des Eisens sich in verschiedenen Formen zeigt, geht es doch darum, ihn adäquat zu seiner Macht, die in seiner Einheit vollkommen ist, zu zeigen. Bei „Ogoudjijo" (1997) wählte der Künstler das große Schwert, das eigentlich ein Sub-Symbol ist.[13] Für Théodore Dakpogan ist jedoch wesentlich, daß alle sechzehn Symbole vorkommen und keines ausgelassen wird. Dann würde nämlich eine be-

13 Dieser Aspekt wurde im Gespräch von Adéagbo kritisiert, der meinte, daß der Gott *Ogun* mit dem Gewehr darzustellen sei. Er unterläßt in seiner Argumentation die rituelle Bedeutung des Schwerts.

stimmte Form gezeigt, die der Gott des Eisens annehmen kann, und zugleich seine machtvolle Einheit.

In diesem Zusammenhang stellt sich überhaupt das Problem, wie Nicht-Wissende solche Skulpturen verstehen können. Während der Künstler aufgrund seiner Ausbildung weiß, welchen Gott er mit welchem Symbol darstellt, ist das für den normalen Betrachter fast nicht möglich.[14] „Da wir aus einer Familie von Schmieden kommen, kennen wir nahezu einen jeden ... Insofern wissen wir, wovon wir reden wollen" (T. Dakpogan 24/09/97). Für Théodore Dakpogan zählt, daß er in seiner schöpferischen Arbeit die adäquate Form, d. h. die jeweils passenden Symbole anwendet. Vom Betrachter kann und will er dieses Wissen gar nicht einfordern. „Für mich zählt die Skulptur als solche. Der Rest ist mir egal. Der Betrachter soll sie ruhig nach seiner Weise erfahren. Sie kann ihn interessieren oder auch nicht. Ich habe in ihr meine Vorstellungen realisiert" (T. Dakpogan 24/09/97).

In diesem Sinn arbeitet Théodore Dakpogan auch nicht nur über Themen des *Vodoun*. „Le richard" (1997) und „La coquette" (1997) gehören beide in die Kategorie der Kunstwerke, die sich mit dem Alltagsleben beschäftigen. Bei solchen Werken will der Künstler, daß der Betrachter verstehe, worum es sich handelt. Daher trachtet er, Objekte zu schaffen, die mit dem lokalen gesellschaftlichen Geschehen in Verbindung stehen. „Wenn ich bei mir bin, arbeite ich thematisch über Dinge, die afrikanisch sind. Aber sobald ich verreise, wenn ich an einem Atelier in Frankreich teilnehme – ich war dort in Residenz –, gehe ich in der Stadt spazieren, um zu sehen, was auf der Ebene der Lokalität los ist" (T. Dakpogan 24/09/97).

In solchen Arbeiten, aber auch in jenen, die sich weder auf den *Vodoun*, noch auf das Alltagsleben beziehen, wie beispielsweise „La grosse tête" (1997), ist der Künstler nicht an gewisse Formen oder Symbole gebunden. Bei solchen Arbeiten drückt er jene Aspekte aus, die in Zusammenhang mit der jeweiligen Thematik zu sehen sind. Bei „Les richard" (1997) schafft er dies anhand des großen, blauen Kleidungsstücks mit seinen Ornamenten. „La coquette" (1997) drückt er mit der Form des gelben Kleides und der Haltung der Arme aus. Doch auch bei diesen Arbeiten bleibt er in bezug auf Material und Technik seinen Prinzipien des schöpferischen Gestaltens treu. Die verschiedenen Teile müssen auf das Ausgangsobjekt rückführbar sein, die Farbe hat so wie am aufgegriffenen Wrack zu verbleiben.

So unterschiedlich auch die Themen von Théodore Dakpogan sein mögen, seinem Werk liegt sein Selbstverständnis als Künstler zugrunde. Obgleich er bewußt ein heute wirkender Künstler ist, versteht er sich in der Tradition der Schmiede. Wenngleich sich dieses

14 In der Casa do Brasil in Ouidah war beispielsweise bezüglich der hundert Skulpturen eine Tafel angebracht, die darauf hinwies, daß es kaum möglich wäre, genau festzustellen, welcher Gott jeweils dargestellt ist.

Verständnis nicht auf seine Zeit bezieht, sondern auf die der Ahnen, muß diese Beziehung respektiert werden. Diese Rückführung wird in der Handhabung des Materials sichtbar. Die verschiedenen mechanischen Teile müssen im Rohzustand genommen werden. Sie dürfen nur so weit eine Transformation im Kunstwerk erfahren, als ihr Bezug auf das vorhergehende Produkt erkennbar bleibt. Sofern der Künstler mit der Farbe des Lacks arbeitet, darf diese überhaupt nicht geändert werden.

In beiden Fällen bezieht sich der Künstler nicht sosehr auf das Wrack, das er aufgegriffen hat, sondern auf das primär geschaffene Objekt. Der Schrott stellt in diesem Kontext eine erste Transformation des Objekts dar, bevor er eine künstlerische Umwandlung erfährt. Anfangs- und Endpunkt sind insofern als schöpferische Handlung zu sehen. Das Wrack hingegen erscheint als Produkt eines negativen Ereignisses in diesem Prozeß. In diesem Zusammenhang ist Patina nicht nur ein Zeichen des Alters oder des Wirkens der Zeit. Im Werk von Théodore Dakpogan bildet sie einen Hinweis auf ältere kulturelle Errungenschaften, d. h. auf die lokale Tradition.[15] Patina ist insofern der visuelle Aspekt in seinen Arbeiten, der auf den Respekt der traditionellen Vorstellungen unter den rezenten gesellschaftlichen Verhältnissen verweist. Wo sie in den Werken gegeben ist, stellt sie durch das Abschmirgeln der Rostschichten eine genealogische Beziehung zur lokalen Tradition des *Vodoun* dar. Wo er sie durch den ursprünglichen Autolack ersetzt, verlagert er die Fragestellung in die Gegenwart. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß er auch in diesen Werken, durch die Rückführbarkeit von Farbe und Material, den Prozeß der gesellschaftlichen Veränderung thematisiert. Gerade sein Beharren auf der ihm vermittelten Bearbeitung des Eisens, der damit einhergehenden Vorstellungen und der Verweigerung der Hinzufügung anderer Materialien zeigt, welche Bedeutung er der Kontinuität in der Veränderung beimißt. „Ich positioniere mich! Ich stamme aus einer hohen Familie, die ihren Platz am königlichen Hof hatte. Ich vergleiche das, was stattfindet, mit dem, was importiert wird“ (T. Dakpogan 30/09/97).

---

15 McCracken hat über die Funktion von Patina für den Hochadel vor und nach dem achtzehnten Jahrhundert in England gearbeitet. Er versucht zu zeigen, daß sie vor dem achtzehnten Jahrhundert als visueller Beweis fungierte, um Statusansprüche des Hochadels zu untermauern. Im groben lautet seine These, daß Patina in direkter Proportion zum Alter eines Objekts stehe, daß damit auf die Dauer des Besitzes verwiesen würde und diese Zeit in direkter Relation zum Status der besitzenden Familie stünde (McCracken 1990: 32ff).

DOMINIQUE ZINKPE

Dominique Zinkpe ist Autodidakt. Eine Zeitlang wollte er an die Kunsthochschule nach Abidjan gehen, um die Materialien und Techniken besser kennenzulernen, ließ diese Idee aber aus verschiedenen Gründen wieder fallen. Anläßlich des Festivals der Grapholies 1993 in Abidjan wurde seine Arbeit mit einem Preis ausgezeichnet.

Heute lebt Dominique Zinkpe mit seiner Familie[1] in Cotonou, wo er auch arbeitet.

Gespräch[2]

Thomas F.: Womit arbeitest Du im wesentlichen?

Zinkpe: Mit Holz!

Thomas F.: Holz. Ich sah, Du verwendest viel Jutestoff?

Zinkpe: Ja. Holz und Jutestoff, um das Holz einzuwickeln. Die Überlegung war anfangs, mit Holz als Aspekt der Umwelt zu arbeiten. Was die Idee, das Holz mit Jutestoff einzuwickeln, anlangt: Jutestoff ist meines Erachtens ein Material, das zum Schutz dient. Es schützt den Mais. Oft dient es zum Transport von Produkten eines anderen Kontinents. Es ist ein Material, das zwischen dem Norden und dem Süden reist. Vielleicht bringt es Kaffee, Kakao, vielleicht auch Zucker, oder Reis aus Indonesien. Für mich ist es ein Material, das mit Kommunikation zu tun hat. Meines Erachtens ist es ein berühmtes Material. Und es hat eine weitere Funktion, das zu schützen, was es transportiert! Der Jutesack transportiert und schützt zugleich. Wenn ich dieses Material benutze, um das Holz zu schützen, dann um die Aufmerksamkeit auf den Aspekt des Schutzes und des Umhüllens zu richten. Um meine Skulpturen zu schaffen – ich zeige nur Skulpturen –, schaue ich das Holz an und erkenne die Form. Ich nehme dann das Holz und umwickle es.

Thomas F.: Welche Qualität des Holzes willst Du schützen?

Zinkpe: Ich schütze das Holz selbst. Es ist aber nicht notwendigerweise das Holz einer spezifischen Umwelt. Ich rette sozusagen die Form. Das Holzstück ist eine Form für mich, alles, was Holz ist, was Dekor auf dem Baum ist! Wenn ich beim Spazierengehen hinaufblicke, ich also im Wald gehe, dann schaue ich das Holz an und suche eine Form. Ich würde nicht jedes Holz schützen! Wenn ich eine Form sehe, die mir gefällt, will ich diese Form ausstellen. Aber

---

1 Er ist verheiratet und hat zwei kleine Kinder.

2 Aus einem Interview am 29. September 1997 in Cotonou.

ich muß sie schützen! Oft mache ich das, wenn ich in einem Dorf bin. Ich gehe in ein Dorf und frage, ob ich ein bis zwei Wochen bleiben kann. In der ersten Woche sammle ich das Holz ein, ich sammle es bei den Frauen auf, wenn sie welches haben. Ich sage: „Borg mir bitte dieses Stück Holz, es gefällt mir!" Und ich sammle es ein. Dann überlege ich, es einzuwickeln, und die Fragen beginnen. „Warum verbringst Du den ganzen Tag mit dem Einwickeln von Holz mit Jutestoff?" „Es ist, um das Holz zu schützen", antworte ich. „Aber warum beschützt Du das Holz?" „Um eine Skulptur daraus zu machen!" Das ist die Art von Gesprächen, die sich dann entwickeln, dafür habe ich die Kunst gewählt, habe ich gearbeitet und gedenke noch viel mit Holz zu arbeiten.

Thomas F.: Wie reagieren die Leute, sobald sie die Resultate sehen?

Zinkpe: Oft ist es …

Thomas F.: Ich meine jene, die Dich beim Einsammeln und Umwickeln sehen!

Zinkpe: Oft lachen sie! Die erste Reaktion ist zumeist das Lachen. „Das sieht einem Menschen ähnlich! Das sieht einem Tier ähnlich" sagen sie dann. Oft antworte ich: „Wißt ihr, vielleicht sieht das einem Tier ähnlich. Vielleicht hat es jetzt an Wert gewonnen! Jetzt würde ich Euch bitten, es ins Feuer zu werfen! Denn es ist noch immer Holz!", „Nein" sagen sie dann. „Nein, ich will es so behalten. Ich lasse es in meinem Hof, denn es ist kein normales Holz mehr!" An diesem Punkt sage ich immer, daß das Holz nie normal ist. Oft suche ich dieses Milieu, um die Gespräche mitanhören zu können. Oft bringt es die Leute zum Lachen. Aber ich stelle fest, daß vom Zeitpunkt an, wo ich das Holz umwickle, eine Skulptur daraus gestalte, wollen sie es nicht mehr zerstören.

Thomas F.: Automatisch?

Zinkpe: Automatisch! Sie wollen es nicht mehr zerstören. Ich habe viele dieser Skulpturen hergeschenkt. Ich verkaufe sie ihnen nicht. Wenn sie die Leute interessieren, dann schenke ich sie in den Dörfern her! Wenn ich wiederkomme, haben sie meistens die Skulpturen noch immer. Das einzige, was sie zerstört, ist die Zeit! Sie bleiben oft im Hof und der Regen fällt auf sie!

Thomas F.: Aber Du bearbeitest sie noch mit Farbe!

Zinkpe: Das mache ich aber hier (in Cotonou, Anm. des Vfs.). Oft bearbeite ich das Holz mit Sand, den ich in der Umgebung finde. Rote Erde, oder eine andere, Schlamm, um Schwarz zu erhalten. Hier in Cotonou gibt es das nicht. Daher nehme ich Farben oder Färbemittel.

Das Retten der Form

Der Körper von „Revenant“ (1995)[3] besteht aus mehreren Ästen, die mit Jutestoff umwickelt und bemalt sind. Darüber hat Zinkpe einige breitere Jutebahnen gehängt. Der Kopf besteht aus einem alten Plastikkanister, der in Jutestoff eingehüllt ist. An der Stirn der Figur hängen zwei alte Kettenstücke und aus dem Kopf ragen oben zwei kleine geschnitzte menschliche Figuren heraus. Der Stoff ist mit dunklem Rot bemalt, mit Nachtblau, Ocker und ein bißchen Weiß. In „Dialogue“ (1996) sind die beiden Figuren auf die umwickelten Holzstücke reduziert. An der linken Figur hängen dünne Jutestoffbahnen gleichsam wie ein Rock herab. Bei der rechten sind beim Gesicht die parallelen Kerben erkennbar, die typischen Skarifizierungszeichen der Yoruba. „Lutte“ (1997)[4] besteht aus zwei Gestalten, die aus zahlreichen feinen Holz- und Drahtstücken geformt und mit Jute und Schnüren umwickelt sind. Der Stoff ist in seiner Naturfarbe belassen. Im Unterschied zu den beiden anderen Arbeiten beruhen die beiden Formen von „Lutte“ (1997) auf der Realisierung von Volumina. Bei „Dialogue“ (1996) hingegen sind die Figuren auf die Formen der Hölzer reduziert, genauso bei „Revenant“ (1995), wobei bei dieser Skulptur die breiten Jutestoffbahnen eine größere Körperlichkeit vermitteln.

Dominique Zinkpe verwendet in seinen Werken Holz, Jutestoff, Schnüre, Draht und verschiedene Plastikteile. In so manchen seiner Arbeiten gestaltet er das Gesicht mit Hilfe des Griffes und des Ausgusses alter Plastikkanister. Als Farben dienen ihm Sand, den er in den Dörfern vorfindet, entweder rote Erde, oder Schlamm für Schwarz. Hinzu kommen noch Wasserfarben, Färbepigmente für Stoffe und manchmal Pastell, die er auf den Märkten Cotonous kauft.

Holz und Jutestoff bilden die wesentlichen Materialien der Skulpturen des Künstlers. Während Zinkpe den Jutestoff aus alten Jutesäcken gewinnt, findet er das Holz in den Dörfern und deren unmittelbaren Umgebung, in den Wäldern, oder die Frauen in den Gehöften überlassen ihm Brennhölzer.

Nachdem der Künstler seine vielen Holzformen geschenkt bekommen, gekauft oder selbst eingesammelt hat, umwickelt er sie vorerst mit Jutestoffbahnen. Die Form als solche wird von ihm kaum geändert. In „Dialogue“ (1996) sind kleine Eingriffe zu sehen, die Skarifizierungen bei der rechten Figur oder zwei Einschnitte beim Kopf der linken sowie der Aufbau der Frisur. Grundsätzlich bildet aber die Form des Holzes den Ansatz für die künstlerische Gestaltung. Für Dominique Zinkpe ergab sich jedoch ein Problem. „Ich fertigte meine Skulpturen mit dem Holz, und es ergab sich eine Figur. Aber zu einem gewissen Zeitpunkt ähnelten einander fast alle Arbeiten“ (Zinkpe 29/09/97). Die Schwierigkeit,

3 „Der Wiederkehrende“. Es handelt sich um das Thema der Verstorbenen, die während Zeremonien in prachtvollen Kostümen in die Dörfer zurückkehren.

4 „Kampf“, Detail.

welcher der Künstler begegnete, lag in der Qualität des Materials und seinem technischen Ansatz. Da er nicht die Form des Holzes verändern will, war der Künstler im schöpferischen Schaffen von Formen blockiert.

Zinkpe wandte sich der Malerei zu. „Während des Malens erkannte ich, daß es Formen gibt, die ich mit Holz nicht realisieren kann" (Zinkpe 29/09/97). Nun dienten die Skulpturen als Vorlagen für die Bilder. Doch der Künstler fand auch andere Formen, obschon er in seiner Malerei extrem linear und keineswegs malerisch ist. Diese Linearität basierte nicht auf einer Reduktion der Figuren auf einige wenige Striche wie bei den Skulpturen. Zinkpe malt die Figuren aus unzähligen Strichen. Das führte zur Kritik durch einen seiner Freunde, den Künstler El Loko.[5] Dieser meinte, Zinkpe solle eher in der Skulptur die Umsetzung von Volumina suchen. Ausgehend vom Experiment mit der Malerei ging es für den Künstler nunmehr darum, die zweidimensionalen Formen in der Dreidimensionalität seiner Skulptur umzusetzen.

„Was ich nach diesem Schritt ganz toll finde: Ich sagte mir, ich müsse jetzt andere Formen realisieren. Es ging darum, wie ich meinem Holz andere Formen geben könne und die Idee des Holzes weiterverfolge. Beim Suchen nach Formen mit dem Holz stieß ich auf Draht. Ich konnte die gleichen Objekte mit Draht machen. Nun konnte ich eigene Formen entwickeln, indem ich mit dem Draht den Linien des Holzes folgte. Es war die Malerei, die mir erlaubte, das zu erkennen!" (Zinkpe 29/09/97)

Gegenüber „Revenant" (1995) oder „Dialogue" (1996) wird diese Entwicklung in „Lutte" (1997) erkennbar. Draht wurde für Dominique Zinkpe zum Mittel, um über die natürliche Form des Holzes hinauszugehen und seinen Figuren eine größere Körperlichkeit zu vermitteln. Aber, die Formgebung mit dem Draht muß in Verbindung mit dem Holz gesehen werden. Genauso wie das Holz umwickelt der Künstler den Draht mit Jutestoff.

Diese Veränderung in Material und Technik ermöglichte es Zinkpe darüber hinaus den gesamten Gestaltungsprozeß zu ändern. Als der Künstler noch ausschließlich mit Holz arbeitete, mußte er in die Dörfer gehen. Bei der Arbeit mit Draht ist diese Verbindung nicht mehr nötig, weder vom technischen noch vom materiellen Aspekt her; dennoch geht er immer wieder in die Dörfer. In seiner schöpferischen Arbeit sucht der Künstler die Nähe zu den Dorfbewohnern, und bevorzugt, im Umfeld seiner Familie allein zu arbeiten. Augenscheinlich hat diese Beziehung zu Dorfbewohnern eine besondere Bedeutung. Zinkpe arbeitet nicht nur zeitweise in Dörfern,[6] schenkt am Ende eines Aufenthaltes verschiedene seiner Werke den Leuten, er reist manchmal von Cotonou an, um den Dorfbewohnern bestimmte Arbeiten zu zeigen.

---

5 El Loko stammt aus Togo, studierte bei Joseph Beuys und lebt in Deutschland. Zinkpe hat erst ein einziges seiner Bilder in einer Ausstellung präsentiert.

6 Es ist nicht immer dasselbe Dorf.

„Wenn ich Arbeiten beispielsweise im CCF[7] in Cotonou ausstelle, bei denen ich mich von einem Problem eines Dorfes inspirieren ließ oder von einem solchen Milieu, dann weiß ich, daß diese Menschen niemals die Ausstellung besuchen können. Ich habe keine Einladungskarten für sie, ich weiß auch, daß sie nicht kommen würden, da Cotonou zu weit weg ist! ... Wenn ich eine solche Arbeit fertiggestellt habe, beschließe ich manchmal, das Werk (ihnen, Anm. des Vfs.) zu zeigen. Ich wähle einen Tag, zumeist den Markttag, denn da kommen sie zum Markt und schauen sich das Werk an. Das gefällt mir! Und sie stellen meines Erachtens sehr zutreffende konkrete Fragen!" (Zinkpe 29/09/97)

Die Beziehung zu den Dorfbewohnern ist nicht nur wegen der bestimmten Thematik für den Künstler von Bedeutung. Bei der Arbeit mit dem Holz besteht der gesamte künstlerische Prozeß in einer Interaktion mit ihnen. Holz ist für sie ein gewöhnliches Material, das einem bestimmten Zweck dient, beispielsweise zum Entfachen des Feuers.[8] Den Dorfbewohnern erscheinen diese Handlungen zunächst unverständlich. Ist jedoch die Veränderung des Holzes vollendet, betrachten sie das Objekt als etwas Besonderes und weigern sich, es zu verbrennen und so zu zerstören. Offenkundig liegt die Besonderheit in der Intervention des Künstlers, wodurch jetzt nur noch die bizarre Form des Holzes und der bemalte Jutestoff sichtbar sind, aber nicht mehr das Holz als solches. Schließlich überläßt Zinkpe den Leuten einige Skulpturen. Dabei verbindet er das geschaffene Objekt mit dem Ausgangspunkt, dem Holz, als etwas grundsätzlich Besonderem. Aus technischer Sicht besteht der künstlerische Akt infolgedessen in der Transformation des Holzes als gewöhnliches Material über seine Besonderheit, die in der Form liegt, hinüber zur allgemeinen Besonderheit von Holz, unabhängig von seiner Form. Der gesamte Prozeß erfolgt in Kommunikation mit den Dorfbewohnern. Der Wechsel zu Draht ist in diesem Zusammenhang relativ irrelevant. Er ist ein Substitut für das Holz und wird im Objekt genauso wenig gesehen wie das Holz. Er ist aber für die künstlerischen Formen von Bedeutung, indem er dem Künstler mehr Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet.

Wahrnehmung und Kommunikation

Hinsichtlich des Materials und der Technik erscheinen drei Elemente in Zinkpes Arbeit wichtig, das Lokale, das Reisen und das Schützen. Wie er selbst sagt, das Holz stellt die Seite des Milieus dar und der Jutestoff jene des Reisens und des Schützens. Bei der Farbgebung ergibt sich diese Dualität zwischen Lokalität und Translokalität durch die Anwen-

7 Centre Culturel Français. Es bietet eine der wenigen Möglichkeiten für Gegenwartskünstler, in Bénin ihre Kunstwerke auszustellen.

8 Das selbständige Einsammeln von Holz durch den Künstler entspricht hier jenem durch die Dorfbewohner.

dung von Sand, Erde und Schlamm im Kontext des Dorfes, von Wasserfarben, Färbepigmenten und Pastell im Kontext der Stadt. Diese Elemente sind für den Arbeitsprozeß des Künstlers konstitutiv. Um sich in den Dörfern lokalisieren zu können, muß er zunächst reisen. Im Lokalen besteht sodann seine Arbeit im Schützen der Formen, dem Umwickeln der Holzstücke. Doch diesem Akt vorausgehend stellte sich dem Künstler die Frage, wie er die Aufmerksamkeit der Dorfbewohner auf das Holz lenken könne.

„Ich sagte mir, daß anfangs das Holz keinen Wert hat. Ich konnte nicht hingehen und ihnen sagen: ‚Kommt, man soll das Holz nicht einfach zerstören!' Sie haben es immer getan und die Konsequenzen sind nicht immer offenkundig. Ich mußte folglich einen Weg finden, wodurch sie das Holz schätzen würden. Ich wußte, ich müsse mich eingehend damit beschäftigen, um sie dazu zu bringen, das Holz zu schätzen. Da ich ein Künstler bin, denke ich zunächst das Holz" (Zinkpe 29/09/97).

Wenn Zinkpe für sich als Künstler Holz als spezifische Qualität des Milieus ausgewählt hat, geht es ihm darum, daß die Menschen diesem Schritt folgen, ihn also auch für sich annehmen. Das „Holz zu denken" bedeutet insofern, sowohl seine umweltliche Bedeutung zu beachten, seinen Stellenwert bei den Leuten wie auch seine Wertsteigerung bei ihnen. Um das zu erreichen, muß sich Dominique Zinkpe mit den Menschen auseinandersetzen.

„Ich versetze mich ein bißchen an ihre Stelle. Es ist genau so, wie man an gewisse Phänomene glaubt. Das ist hier sehr stark verbreitet! Man kann in den Dörfern jemanden erleben, der sagt: ‚Das ist ein (besonderer, Anm. des Vfs.) Stein. Denn ich weiß, daß er diese bestimmte Kraft hat!' Die Leute glauben dann möglicherweise daran und beginnen diesen Stein zu verehren. Und plötzlich gibt es eine ganze Geschichte um diesen Stein! Man weiß, es ist ein simples Objekt. Es könnte ein anderer Stein an seiner Stelle sein. Aber man hat diesen einen Stein ausgewählt! Ich begebe mich daher ein bißchen in ihre Art, in diesen ihren Gedankengang!" (Zinkpe 29/09/97)

Da Dominique Zinkpe kein Mitglied der Dorfgemeinschaft ist, kann er nicht einfach eine solche besondere Qualität eines Holzstückes behaupten. Sein Ansatz muß jedoch sein, dieses aus seiner alltäglichen Funktion herauszulösen und in einen anderen Kontext zu transponieren. Das Schützen der Form wird zum Äquivalent der Behauptung einer spezifischen Kraft, die einem Gegenstand inhärent ist. Denn so wie letztere in der Äußerlichkeit nicht sichtbar ist, ist erstens das Holz nicht mehr sichtbar, und zweitens erscheint die spezifische Form nunmehr als besonderes Objekt, das die Menschen in ihren Gehöften aufstellen. „Sie sagen: ‚Ich werde es zu Hause in einem Raum aufstellen.' Vielleicht meint die Frau: ‚Das geht nicht, es erschreckt die Kinder. Man muß es in den Hof stellen.' Und die Kinder unterhalten sich und meinen, daß es einem Gott ähnlich sehe" (Zinkpe 29/09/97).

Dominique Zinkpes künstlerischer Prozeß verweist auf die besondere Form der Kommunikation zwischen ihm und den Dorfbewohnern. Er behauptet sich nicht einfach als

Künstler, der zu ihnen gekommen ist, um bei ihnen zu arbeiten. So konstituiert er sein Anliegen aus den lokalen Vorstellungen und trachtet, daß sie seine Überlegungen verstehen. Selbst wenn seine Werke durch das Holz lokalisiert erscheinen, geht es nicht um eine Polarisierung zwischen Lokalem und Translokalem. In dieser Hinsicht liegt die Bedeutung des Jutestoffes. Für den Künstler ist er als Sack ein Transportmittel für lokal erzeugte Produkte, der sie zugleich auf den Handelsrouten schützt. Durch die Kombination von Holz und Jute werden Zinkpes Skulpturen zu Materialisierungen des lokalen Diskurses zwischen ihm und den Dorfbewohnern, der auf der reziproken Wahrnehmung fußt.

Auf einer weiteren Ebene geht Dominique Zinkpe über diese Dimension hinaus. Denn während für die Leute das Holz ein Objekt ihrer unmittelbaren Umgebung ist, steht es für ihn in einem allgemeineren Kontext. Das Lokale ist für den Künstler das, was einen unmittelbar beeinflußt und woraus man zu einem Zeitpunkt arbeitet. Für die Perspektive seiner Werke ist es aber wichtig zu verstehen, daß er sich nicht ausschließlich darauf beschränken lassen will. So versteht er sich auch ganz allgemein als Künstler und lehnt es ab, als spezifisch afrikanischer Künstler bezeichnet zu werden.

„Ich bin Künstler! Wenn man in einem Milieu lebt, dann ist man sicher und augenscheinlich davon beeinflußt. Ich bin Afrikaner, ich bin Künstler. Ich kann derzeit nur mit dem arbeiten, das mich umgibt. Damit ist aber nicht gesagt, daß ich mich einfach darauf beschränken müßte, nur Afrikaner zu sein. Ich bin Künstler und auch anderen Kulturen gegenüber offen!" (Zinkpe 29/09/97)

Lokal sind die spezifischen Erfahrungen, die Dominique Zinkpe in seinen Werken thematisiert. Er macht dies jedoch, weil er Künstler, nicht aber weil er Afrikaner ist. „Questions d'identité" (1997)[9] ist beispielsweise eine Installation, die über den *Vodoun* handelt und zu Mißverständnissen führen könnte. Vorangegangen waren einige Aufenthalte des Künstlers bei einem Heiler und Priester in Abomey. Der Künstler inspiriert sich dabei an einem *Vodoun*-Altar. Für das Kunstwerk transponiert er den eigentlichen Innenraum, der für Außenstehende an sich nicht sichtbar ist, nach außen. Der große Hintergrund stellt die Innenwände dar, die wild bemalten kleinen Figuren stehen für die Götterstatuetten, die bei Zeremonien mit verschiedenen Substanzen eingerieben werden. Nun könnte man behaupten, es handle sich um eine afrikanische Gegenwartsarbeit, weil Zinkpe als Afrikaner diese Arbeit realisiert hat. „Das ist die Falle! Warum? Wenn es sich um den *Vodoun* handelt, dann ist es afrikanisch, weil der *Vodoun* aus Afrika kommt. Es ist aber die andere Seite, die stört" (Zinkpe 29/09/97). Im Sinne des Milieus, des Einflusses auf den Künstler, ist die Arbeit afrikanisch. Das akzeptiert auch Zinkpe. Die andere Seite, die ihn stört, ist die, daß „Questions d'identité" (1997) afrikanisch sei, bloß weil der Künstler aus Bénin stammt. Eine solche Sichtweise ist seiner Ansicht nach nicht zulässig. Denn er

9 „Fragen der Identität". Eine Arbeit mit Holz, Jutestoff, roter Erde, verschiedenen Pigmenten, Plastik etc.

habe das Thema als zeitgenössischer Künstler aufgegriffen und bearbeitet, nicht aber, weil er Afrikaner ist.[10]

„Questions d'identité" (1997) ist eine heutige künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema des *Vodoun*. Dominique Zinkpe hat diese Form gewählt, ein anderer Künstler (gleichgültig woher) würde seiner Persönlichkeit und Individualität entsprechend eine andere wählen. Dominique Zinkpe geht es auch um mehr. Er sucht, über die Unmittelbarkeit des Themas hinaus, weitere Dimensionen durch seine Arbeiten zu aktualisieren. Insofern verweist der Titel der Arbeit nicht direkt auf den *Vodoun*, sondern auf die Frage der Identität. So hat auch „Lutte" (1997) dem Künstler zufolge breite Kontextualisierungsmöglichkeiten.

„Es ist eine Idee. Ich will damit ausdrücken, daß es zu viele Kämpfe im Alltag gibt. Es gibt zu viele Kämpfe im Imaginären, zu viele Kämpfe im Kopf. Man selbst kämpft immerfort und es gibt die physischen Kämpfe! Um das zu materialisieren, wähle ich die physische Form. Aber in meiner Vorstellung hatte ich viele Ideen von Kampf, in meinen Gedanken, in meinem Imaginären" (Zinkpe 29/09/97).

Dominique Zinkpe sieht diesen Ansatz im Zusammenhang mit dem, was er in den Dörfern macht, wenn er das Holz auswählt und bearbeitet. Auf der einen Seite steht das vollendete Werk, das auf der anderen wieder auf das Ausgangsmaterial zurückwirkt. Das Spannungsverhältnis ergibt sich zwischen der Mehrdimensionalität der Skulptur und der daraus entstandenen veränderten Perzeption des Holzes. Dabei geht es auch um die Frage des Sehens und Nicht-Sehens. Zu Beginn des Prozesses steht für den Künstler das Nicht-Sehen der Qualität. Erst durch das besondere Erleben der spezifischen Form führt der Künstler hinüber zur allgemeinen Wahrnehmung (dem Sehen) der zugrundeliegenden Qualität. Im Fall von „Lutte" (1997) handelt es sich um das Problem der vielfältigen Formen von Auseinandersetzungen, die unser Leben bestimmen. Doch in der Bearbeitung folgt Zinkpe dem gleichen prozessualen Ablauf, worin das spezifische Erleben der Skulptur auf eine allgemeine Wahrnehmung gesellschaftlicher Verhältnisse hinüberführen soll. Diese Vorstellung von Wahrnehmung erscheint schließlich in seiner Vorstellung der sozialen Beziehungen. Denn über das gegenseitige Erleben in den Dörfern, das Eingehen auf die Lokalbevölkerung und das Sich-selbst-ihnen-Vermitteln, verweisen Zinkpes Skulpturen, jenseits der spezifischen Fragestellungen, auch auf die Qualität allgemein reziproker Kommunikationsformen. Um nicht in der Unmittelbarkeit der Realität begrenzt zu werden, läßt er deren Dimensionen offen.

---

[10] Im folgenden Argument werden die Implikationen der westlichen Perzeption, die eine solche Arbeit gern als von einem „afrikanischen" Gegenwartskünstler geschaffen ansieht, außer acht gelassen. Sie sind an dieser Stelle nicht relevant.

TCHIF

Nachdem Tchif[1] nach Lomé zur Schule geschickt worden war, kehrte er 1990 mit der veränderten politischen Situation[2] nach Bénin zurück. Tchif beschäftigte sich damals vor allem mit politischen Zeichnungen und wurde Karikaturist für die Presse. Mit seinen politischen Comic-Strips und als Illustrator von acht Büchern erlangte er eine gewisse Bekanntheit. Mit dem Gewinn eines Malwettbewerbs in Bénin beschloß er, sich der Bildermalerei zu widmen. Heute lebt und arbeitet Tchif in Cotonou[3].

Gespräch[4]

Thomas F.: Du malst vor allem. Welche Materialien verwendest Du primär?

Tchif: Ich verwende rote Erde, Ocker, die natürlichen Pigmente halt.

Thomas F.: Alles, was Du hier vorfindest? Kein Acryl?

Tchif: Ich verwende niemals Ölfarbe, a priori Acryl, um gewisse Farbwechsel vorzunehmen. Das ist alles! Ich verwende Materie, Kaurimuscheln und so weiter, die es hier gibt! Alles, was man nicht kaufen muß! Ich kann nämlich auch nicht zuviel zahlen! Denn was ist Kunst für mich? Für mich sind zwei Dinge Kunst. Es geht darum, meine Gedanken durch meine Kultur auszudrücken. Meine Kultur und meine Kunst implizieren daher alles, was aus meiner Umwelt kommt. Ich muß arbeiten können, selbst wenn es keine Ölfarbe mehr geben sollte. Wenn es keinen Fabrikanten von Ölfarbe mehr gibt, will ich trotzdem arbeiten können! Wenn es keinen Farbrikanten von Leinwänden mehr gibt, will ich dennoch malen. Ich arbeite mit allem, was ich sehe! Ich muß nicht sehr weit gehen, anstatt Material einzukaufen! Das ist eine Fähigkeit Afrikas, ich muß sie benutzen. Afrika ist reich an Farben! Afrika ist zu reich an Farben, als daß man die Farben in der Ferne suchen müßte!

Thomas F.: Du verbindest also mit dem Material zwei Konzepte? Einerseits ist Afrika an Farben reich, und andererseits ist es eine Möglichkeit für Dich, Deine Kultur im Kunstwerk zu materialisieren?

Tchif: So ist es!

Thomas F.: Du sagtest, Dein großes Thema sei die afrikanische Frau!

---

1 Sein gesellschaftlicher Name ist Francis Nicaise Tchiakpe.

2 Das Jahr, in welchem dem Marxismus-Leninismus abgesagt wurde.

3 Er lebt allein und unterstützt mit seiner künstlerischen Tätigkeit seine Mutter.

4 Aus einem Interview am 9. Oktober 1997 in Cotonou.

Tchif: Die afrikanische Frau! Denn die Frau ist unsere Mutter! Die Frau ist die größte Gabe, die Gott der Welt gegeben hat. Sie ist unsere Mutter. Für mich ist die Frau der Inbegriff der Schönheit, von Schönheit im Sinne des Reichtums! … Ihre Erscheinung ist eine Skulptur! Sieht man Frauen, dann ist es Kunst! Und ich bin für die Verehrung der afrikanischen Frau! Ich werde Dir ein Geheimnis verraten, was ich während des Workshops tun werde. Ich will der Frau sagen, daß sie sich setzen solle, daß sie sich ausruhe! Ich werde Skulpturen auf Stühlen anfertigen. Ich mache Stühle, ich nehme das Material, das ich finden kann, und fabriziere Stühle und meine Sicht der Frau. Und ich sage, ich werde sie auf dem Stuhl sitzen lassen. Und ich werde einen runden Tisch anfertigen und viele Stühle darum herum stellen. Das wird die Konferenz von Peking darstellen! Mein Werk wird die Konferenz von Peking sein …

Thomas F.: In den Bildern, die ich gesehen habe, verwendest Du viele Symbole!

Tchif: Ja!

Thomas F.: Sie stehen mit der Frau in Verbindung?

Tchif: Die Symbole in meinen Bildern, das ist eine andere Facette! Eine andere Facette der Angelegenheit! Diese Symbole, das ist meine Art zu schreiben! Die Leute stellen mir zu viele Fragen, und die Symbole bedeuten für mich etwas anderes, als die Leute denken. Manchmal verweisen sie auf eine bestimmte Schrift. Manchmal kommen sie aus meiner Inspiration! Es ist, als würde ich Rot wählen und darüber in Weiß malen. Es geht darum, die Schrift durch meine Bilder zu thematisieren! Es geht darum zu zeigen, daß Afrika eine Schrift hat! Und die Schrift Afrikas kann eine imaginäre Schrift sein wie die meinige eben.

Thomas F.: An wen wendest Du Dich, wenn Du so denkst? Mit der Schrift gegenüber dem Westen, mit der Frau gegenüber Deinem Land?

Tchif: An sich habe ich mich für die Kunst entschieden, um sie den Menschen, die hier sind, zu zeigen. Selbst jene, die nichts von Kunst verstehen, sollen sehen, daß die Frau etwas darstellt … Und ich will allen sagen, sie sollen nicht glauben, daß die afrikanische Frau eine unterwürfige Rolle hat, vielmehr daß sich die afrikanische Frau in einiger Zeit erheben wird! Sie sollen nicht mehr daran denken, daß die afrikanische Frau in Hütten eingesperrt werden könne. In einem meiner Texte sage ich, daß ich dieses Afrika male, diese Frau im Wickelstoff, die ihre Ansprüche geltend macht! Es ist diese Frau im Wickelstoff, der sich in eine Hose transformiert! Es geht folglich darum, auch dem Westen zu zeigen, daß sich unsere Frauen bereits erheben! Sie haben fast die gleiche Stellung wie die anderen. Ich begebe mich in alle Milieus, sei es in Afrika oder Europa. Ich zeige allen, daß sich die Frau eigentlich bereits gesetzt

	hat. Daß die afrikanische Frau der Frau dort drüben (im Westen, Anm. des Vfs.) ebenbürtig sein wird!
Thomas F.:	Dieser Impuls ...
Tchif:	Es ist in meinem Blut! Bevor ich sterbe, will ich das erleben! Ich muß das sehen! Vorher werde ich nie aufhören zu malen! Sollte ich das erleben, könnte ich beruhigt sagen: „Jetzt kann ich sterben!" Verstehst Du, was ich meine?

Der Boden und das Leben

Es ist schwer, von den wenigen Bildern Tchifs, die ich Mitte Oktober in Cotonou sehen konnte, allgemeine Schlüsse auf seine Werkgestaltung zu ziehen.[5] Noch dazu sind diese Bilder für den Künstler Gestaltungen einer Nachdenkphase. „Die Bilder, die ich gerade mache, das ist eine Ruhephase. Es ist meine Art des Ausruhens, um darüber nachzudenken, was zu tun ist" (Tchif 09/10/97). In diesen Bildern spielt der Künstler nahezu meditativ mit verschiedenen Elementen seiner Ausdrucksform, und von daher erscheinen sie von Interesse, obgleich er in ihnen nicht unbedingt sein Hauptthema behandelt.

Die Bilder – „o. T." (1997), „Dan" (1997), „L'Égypte" (1997), „Une lutte contre le racisme" (1997)[6] – haben als Bildträger Papier. Die dominanten Farben sind die Pigmente der rotbräunlichen Erde. Hinzu kommen nur Schwarz und Weiß. Der Künstler setzt des weiteren verschiedene Materialien in unterschiedlichen Kombinationen ein, Strohgeflechtsstücke in „o. T." (1997) und „L'Égypte" (1997), Kaurimuscheln in „Dan", „L'Égypte" und „Une lutte contre le racisme" (alle 1997). In „o. T." (1997) sind im dunkelgrauen Feld am oberen Bildrand vier Ringe in horizontaler Reihung angebracht, unten ist eine aus Karton geformte weiße Glocke integriert. In „Une lutte contre le racisme" (1997) bilden drei Kaurimuscheln den Ausgangspunkt in der Horizontalen für einen Textstreifen, und in der Vertikalen führt eine Schnur mit kleinen Perlen, an deren Ende eine Quaste angebracht ist. In „Dan", „L'Égypte" und „o. T." (alle 1997) hat der Künstler die unterschiedlichsten Zeichen gemalt, in „Dan" und „L'Égypte" jeweils in weißen Feldern. Tchifs Bilder[7] sind nach der Horizontalen und Vertikalen strukturiert. Mit Ausnahme von „o. T." (1997) konzentriert er die Ele-

---

5 Von Tchif konnte ich nur ein paar Werke sehen. Das liegt daran, daß er sich zum Zeitpunkt unserer Begegnung gerade auf einen Workshop vorbereitete und nicht in seinem Atelier anzutreffen war. Außerdem arbeitete ich damals sehr intensiv mit einem anderen Künstler zusammen. Beide Umstände erlaubten infolgedessen keine eingehendere Auseinandersetzung, wie ich sie für wünschenswert gehalten hätte. Dennoch sollen einige Aspekte seiner Arbeit behandelt werden, da mir seine Überlegungen von großem Interesse erscheinen. Außerdem erachte ich es als ethische Verpflichtung gegenüber dem Künstler, der sich trotz seiner Vorbereitungsarbeiten für den Workshop Zeit für mich genommen hatte.

6 *Dan* ist die heilige Python, „Ägypten" und „Ein Kampf gegen den Rassismus".

7 Die Aussagen beziehen sich ausschließlich auf die wenigen Bilder, die ich sehen konnte.

mente seiner Malerei eher in der Bildmitte, die ein größeres oder kleineres Feld bilden kann. Obschon die Ränder mit seinen rötlichen Erdfarben abgedeckt sind, füllt der Künstler dennoch nicht die gesamte Bildfläche mit Zeichen oder anderen Materialien aus.

Um einen Zugang zu seinen Bildern zu erhalten, so meint Tchif, müsse man vorerst seinen Seelenzustand verstehen. „Man muß zunächst mein Wesen verstehen! Man muß verstehen, wie ich gelebt habe!" (Tchif 09/10/97). Auf der einen Seite bezeichnet sich der Künstler als ein wenig konservativ, im Sinne von „erhaltend", und sucht geradezu eine Revitalisierung des „typischen Afrikaners".[8]

„Der wahre Afrikaner: Es ist der, der seine Tradition kennt, der seine Tradition erhält, der die Dinge durch die Tradition ausdrücken kann. Wir haben heute dort (in Africréation, Anm. des Vfs.) über Religionen gesprochen.[9] ... Was ist Religion für mich? Es ist etwas, das da ist, um dem Menschen zu zeigen, daß der Mensch nicht nur physisch ist. Es sind die Divinitäten, man findet sie in allen Religionen, ich beziehe auch den katholischen und protestantischen Glauben mit ein. Das sind importierte Religionen, man hat sie uns gebracht, für uns. Man hat sie uns während des Kolonialismus auferlegt, denn man erachtete uns darüber hinaus als Barbaren, Menschen ohne Tradition! Sie haben uns ihre Religion aufgezwungen. Aber Afrika hat auch seine Religion! Eine bedeutende Religion!" (Tchif 09/10/97)

Tchif sucht diese Beziehung zur Tradition mit den verschiedenen Materialien, die er in seine Arbeiten integriert, seien es die Farben, die Textilstücke, die Kaurimuscheln, die Doppel-Glocke oder die Zeichen. Es ist nicht nur eine Kostenfrage, warum er die industriell gefertigten Materialien ablehnt. In der Bildkomposition beispielsweise stellt der Künstler selbst fest, daß seine Werke nicht spezifisch afrikanisch seien. Er folgt keinem älteren Formenkanon und arbeitet auf der zweidimensionalen Fläche des Papiers. Die Ablehnung westlich eingeführter Materialien ist vielmehr im Zusammenhang mit der Neubesinnung auf Tradition zu sehen. Seine Werke sind lokal afrikanisch, indem er innerhalb des Bildaufbaus auf verschiedene Aspekte von ihr rekurriert. Das ist nicht in einem verallgemeinerten Sinn zu verstehen, denn es handelt sich um die dem Künstler eigenen Reflexionen. Sein Anliegen ist nicht nur, das Bewußtsein über die Herkunft zu fördern, sondern unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen Tradition zu aktualisieren. Die Besinnung auf sie und die Reflexion aus ihr bilden die Grundlagen, damit die Werke ihre volle Ausdruckskraft erlangen. Für die schöpferische Arbeit bedeutet das, daß der Künstler sich wesentlich in dieser Beziehung positioniert und von dieser Warte aus seine Verbindung zu internationalen Strömungen in der Kunst zumindest relativiert. Denn wenn er sich auch auf ver-

---

8 Der Ausdruck des Künstlers.

9 Der Workshop fand in den Räumlichkeiten dieser Institution statt. Es war eine Diskussion zwischen den meisten teilnehmenden Künstlern und der Leiterin, Oulimata Guèye, im Vorfeld des Workshops.

schiedenen Reisen nach Europa über diese informiert, so geht es ihm dabei immer darum, seine Gedanken besser im Werk realisieren zu können. Die Suche nach neuen Lösungsmöglichkeiten unterliegt dieser primären Beziehung zu seiner Tradition.

„Was ist denn die Kunstgeschichte? Ich muß nicht an eine Kunsthochschule in New York oder Paris gehen, um die Kunstgeschichte zu erlernen. Die Kunstgeschichte existiert in bezug auf die Ahnen! Meines Erachtens muß man sie (die Älteren, Anm. des Vfs.) konsultieren, um zu erfahren, was links und rechts geschieht. Das ist für mich ‚Kunstgeschichte erlernen'! Die Kunstgeschichte ist nicht die Geschichte der anderen Maler, der alten Maler. Es ist die Geschichte deiner Tradition, deiner Kultur! Du mußt dich auf deine Geschichte beziehen, um dich voll auszudrücken" (Tchif 09/10/97).

Es hieße den Künstler mißzuverstehen, würde man seine Haltung als Opposition oder gar als Exklusion betrachten. Sie ist allerdings eine Stellungnahme gegen jenen Machtdiskurs, der die Geschichte der Kunst von der westlichen her sieht und sämtliche andere Lösungen nur von dieser aus rezipiert. Tchif hingegen argumentiert für eine afrikanische Kunstentwicklung, in deren Kontinuität er sich setzt und aus der neue Lösungen zu finden sind. „Une lutte contre le racisme" (1997) steht beispielhaft für seine Einstellung. Im Feld rechts außen richten sich ein von oben kommender schwarzer Pfeil und ein von unten aufsteigender weißer auf einen rot umrandeten weißen Punkt. Das obere Rechteck des zentralen Bildteils ist mit verschiedenen horizontalen Farbbalken ausgefüllt, schwarz, nachtblau, ocker und verschieden rötliche Töne. Das untere ist ausschließlich mit einem Erdpigment gefüllt. In der Mitte beider Teile, etwa auf der Höhe des rot umrandeten Kreises, befinden sich drei horizontal angebrachte Kaurimuscheln neben einem Textbalken. Kaurimuscheln dienen in verschiedenen divinatorischen Systemen, wobei die Form, wie sie zueinander liegen, Inhalte ergeben, die von den Spezialisten gelesen werden können. Sie bilden ein Zeichensystem, das der Künstler auf derselben Ebene neben einem westlichen Zeichensystem plaziert hat. Zugleich hat Tchif ein Spannungsverhältnis im oberen Rechteck aufgebaut, zwischen dem darunterliegenden rötlichen Erdpigment und den darüberliegenden Farbschichten, sowie zwischen dem oberen und dem unteren Rechteck. In dem im Bild aufgebauten Spannungsverhältnis gilt es jedoch, näher seine Reflexion zu beachten.

„Man sagt oft im Leben, daß es ein Problem gebe: ‚Wenn Du auch nicht weißt, wohin Du gehst, Du mußt wissen, woher Du kommst.' Ich komme zu allererst von mir selbst. Warum ich die Erde wähle? Man muß sich im Leben auf die Erde setzen! Von dort kommst Du, es ist die Basis des Lebens. Ich bin aus *Gle Houe*, dem Haus der Erde! *Gle Houe*, das ist (heute, Anm. des Vfs.) Ouidah.[10] *Gle* ist das Feld. Und *Houe* heißt das Haus. Man kultiviert auf der Erde! Das Haus der Erde. *Gle* ist eine Anspielung auf Erde, man kul-

10 An der Küste westlich von Cotonou gelegen. In der Kolonialzeit wurden von Ouidah aus die Sklaven nach Amerika deportiert.

tiviert auf der Erde. Es ist die rote Erde meines Landes, deshalb habe ich sie gewählt. Sie ist ein Ausdrucksmittel meiner Malerei, ein fundamentales Mittel! Ich benutze nicht die Erde, damit es schön aussieht" (Tchif 09/10/97).

Der Ausspruch „man kultiviert auf der Erde" ist in einem allgemeinen Sinn für das Verständnis von Kultur zu deuten. Er konstituiert die grundlegende Denkstruktur des Künstlers, wodurch seine essentielle Beziehung zu Tradition in seiner Malerei augenscheinlich wird. Insofern malt der Künstler seine Zeichen und schichtet die Kaurimuscheln oder die Glocke auf der darunterliegenden Erdpigmentschicht auf, auch wenn zwischen beiden eine weitere Farbschicht, beispielsweise eine schwarze oder nachtblaue, liegen mag. Die so erzielte Plastizität seiner Werke ist auf dieses sein Verständnis rückführbar.

Die andere Frau, die neue Frau und die Frau der Zukunft

1995 hatte Tchif seine erste Ausstellung über sein zentrales Anliegen, den Kampf um das Wohlergehen der afrikanischen Frau. Angesichts seiner intensiven Beziehung zur lokalen Tradition scheint dies vordergründig im Kontext seiner konservierend-erneuernden Haltung nicht weiter zu verwundern. Betrachtet man jedoch seine Meinung über ihre Stellung in den Dörfern, ist dieses Anliegen nicht mehr so leicht aus dieser Perspektive zu erklären.

„Man muß sie respektieren! Es darf nicht sein, daß die Frau nur arbeiten und arbeiten muß. Wenn Du in unsere Dörfer gehst, es sieht traurig aus. Der Mann ist da (und befiehlt, Anm. des Vfs.): ‚Bring mir dies, bring mir das!' Es ist eine Diktatur! Selbst in der Politik haben wir die Diktatur verweigert! Es ist die Zeit der demokratischen Erneuerung![11] Auch auf dieser Seite sollte es die demokratische Erneuerung geben" (Tchif 09/10/97).

In dieser Meinung kommt ein anderer Seelenzustand, wie Tchif es nennt, zum Tragen, seine Jugend. Diese bezieht er nicht auf sein physisches Alter, sondern auf seine Lebenseinstellung und darauf, daß er bisher in seinem ganzen Leben revoltiert hätte. Denn er möchte ein anderes Bild der Frau vermitteln und damit dazu beitragen, daß sie anders behandelt wird.

„Ich werde einen Unterschied zwischen der anderen Frau und dieser neuen Frau vornehmen ... Ich werde alles zeigen, den anderen Aspekt, den neuen Aspekt und den zukünftigen! Ich werde auch die Zukunft zeigen! Wie ihre Rolle in der Zukunft sein wird. Wenn ich sie auf dem Stuhl bildhauern werde, wird sie schon befreit sein. Damit will ich

11 Tchif bezieht sich auf das Ende des Marxismus-Leninismus und die Einführung des Mehrparteien-Systems in Bénin nach 1990.

den Leuten zeigen, daß sie es nicht mehr wagen sollen, sie zu mißhandeln, denn sie sind bereits befreit! Verstehst Du? Es wird eine Reise in die Zukunft!" (Tchif 09/10/97)[12]

Der Stuhl, das Ausruhen und das Lächeln stehen bei Tchif im Gegensatz zur Situation, welche die Frauen seines Erachtens derzeit in den Dörfern erleben. Im Verständnis des Künstlers bilden sie bereits Elemente der neuen Stellung der Frau. Sitzen bedeutet einerseits für den Künstler, daß die Frau nicht mehr unterdrückt wird und den Mann nicht mehr in allem bedienen muß. Die sitzende Frau kann aber auch in Zusammenhang mit der Bedeutung des Sitzens in traditionellen Gesellschaften verstanden werden, wo es ein Zeichen von Macht war. In der traditionellen Kunst stellen sitzende Figuren hochrangige Persönlichkeiten dar. Es geht um Darstellung der Macht, die mit dem gesellschaftlichen Rang verbunden ist. Auch können es Ahnen sein, die sitzend geschnitzt wurden, beziehungsweise bestimmte Vorstellungen, wie beispielsweise Großzügigkeit.[13]

Im Zusammenhang mit der neuen Stellung der Frau erscheint außerdem seine Unterscheidung zwischen schön und hübsch von Interesse. Das Schöne verbindet er mit Kraft; sie kann auch das Hübsche umschließen. Hübsch allein ist für den Künstler hingegen nur rein äußerlich und verfügt nicht über diesen Kraftaspekt. Wegen dieser Kraft ist für ihn Schönheit grundsätzlich mit der Frau verbunden. Dieser Verbindung von Frau, Schönheit und Kraft stehen die heutigen gesellschaftlichen Verhältnisse gegenüber. Hierbei mißt der Künstler den Kaurimuscheln eine allgemeinere Bedeutung zu als ihrem Symbolgehalt in divinatorischen Systemen.

„Kaurimuscheln stellen das Geld dar. Es ist das Symbol für Geld. Warum setzte ich also Kaurimuscheln in meine Bilder? Damit zeige ich, daß im Geld die ganze Macht ruht! Das Geld hat die Macht, aber ist es die wahre Macht des Menschen? Der Mensch ist nicht nur ein materielles, er ist auch ein moralisches Wesen! … Ich habe ein Bild nur mit Kaurimuscheln gemalt und es einer Deutschen oder Amerikanerin verkauft. Ich habe in diesem Bild den Ball der Reichen ausgedrückt, daß die Welt sehr materiell ist! Lüge ich? Das ist die heutige Welt! Wir befinden uns in einer verrückten Welt, einer materiellen Welt. Wir sind in einer Welt, wo jeder nur für sich ist. Es ist eine verrückte Welt, eine bizarre Welt. Es ist nicht eine Welt der Verrückten! Das ist etwas anderes!" (Tchif 09/10/97)

Nunmehr werden in Tchifs Arbeiten inhaltliche Verschiebungen erkennbar. Erstens ergibt sich eine Parallele zwischen der Kraft der Tradition mit jener der Frau. Die Tradition ist durch das kolonialistische System zumindest beschädigt, wenn nicht zerstört worden. Die (andere) Frau steht ihrerseits in einer unterworfenen Stellung gegenüber den Männern. Doch in seinen Werken geht es um den Wert und die Kraft der Tradition sowie die (neue)[14] Frau.

12 Es war mir leider nicht mehr möglich, die Arbeit an dieser Skulptur mitverfolgen zu können.

13 Siehe dazu Thompson 1974: 68ff.

14 Die andere Frau ist jene der derzeitigen Verhältnisse, die neue die, die sich heute dagegen auflehnt.

Zweitens führt er mit der Bedeutung der Kaurimuscheln als Geldform die Perspektive der materiellen Macht gegenüber der geistigen in den divinatorischen Systemen in seine Werke ein. Es ergibt sich somit eine allgemeine Dualität in Tchifs Werken, das Leid, das die Kolonialherrscher dem Land und dem Kontinent zugefügt haben, und daß die Menschen zu „klein" sind, um die Dinge, worum es dem Künstler geht, verstehen und ändern zu wollen.

In Tchifs Werken ergibt sich eine scheinbare Problematik. Der Tradition steht eine Vision der Frau gegenüber, die sich darin nicht finden läßt. Außerdem denunziert er Macht über eine traditionelle Geldform, die Kaurimuscheln. Darüber hinaus postuliert er die Revitalisation des „wahren Afrikaners". „Man sieht mich ständig als Verrückten an, als einen, der nicht gut denkt, der in seinen Gedanken nicht logisch ist ... Ich bin aber nicht verrückt. Es ist meine Art und Weise, die Dinge zu sehen, und die ist anders als die der anderen" (Tchif 09/10/97). Die scheinbaren Widersprüche in seiner Reflexion lösen sich jedoch auf, wenn man seinem Denkprinzip „man kultiviert auf der Erde" sowie seiner Vorstellung der demokratischen Erneuerung, dem *„renouveau démocratique"*, folgt. Damit revalorisiert er in einem ersten Schritt die lokale Tradition im Gegensatz zu den heutigen Auswirkungen des aufgezwungenen Kolonialsystems, indem er seine Bilder anhand von Elementen wie Erdpigmenten, traditionellen Symbolen und anderen lokalen Materialien gestaltet. Nun besteht die demokratische Erneuerung bei ihm nicht nur in der Einführung eines Mehrparteiensystems, sondern in der Änderung der gesellschaftlichen Situation der Frau. Seine Werke erhalten eine weitere innere Schicht, die sich im Gegensatz zwischen der gegebenen materialistischen Welt und den geistigen und moralischen Werten artikuliert. Schließlich erscheint die vorkoloniale Tradition als jene Basis, worauf das weitere Leben zu gestalten ist. Insofern ist Tradition bei ihm kein ahistorisch starres Prinzip, die Beziehung zu ihr ist für Tchif der Ausgangspunkt, auf dem die gegenwärtige und zukünftige lokale Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse (das Kultivieren) aufbauen müssen. In den Arbeiten zeigt sich dieser Aspekt in der Beziehung zwischen alten Zeichen und von ihm imaginierten oder im Verhältnis zwischen seinem Bildaufbau und den Elementen seiner Malerei. Werden die Werke des Künstlers von diesem letzten Aspekt her wahrgenommen, entschlüsselt sich sein Anliegen des Wieder-Werdens des „wahren Afrikaners". Es ist jener, der das von den Ahnen Geschaffene wiederaufgreifen und von da aus das Gegenwärtige neu gestalten will. Seine Revolte richtet sich daher sowohl gegen eine ausschließliche Orientierung nach dem Westen wie gegen eine bloße Rückwendung in traditionelle gesellschaftliche und kulturelle Verhältnisse. „Ich bin froh, denn ich gehöre zur neuen Epoche. Ich bin Gegenwart! Und meine Kunst ist eine afrikanische Gegenwartskunst" (Tchif 09/10/97).

GLOBALISIERUNG – Die Konstruktion des kulturellen Raumes

Im vorhergehenden Kapitel wurde jeder Künstler mit seiner Intention gesondert dargestellt. Nunmehr geht es darum, ihre Konzepte und Vorgehensweisen miteinander zu vergleichen.[1] Der Prozeß der Bedeutungskonstruktion wird daher einen Schwerpunkt des komparativen Ansatzes bilden. Damit soll gezeigt werden, daß scheinbar gleichen Begriffen, Techniken oder Materialien unterschiedliche Vorstellungen und Fragestellungen der Künstler zugrunde liegen.

Einige Unterschiede zwischen den Künstlern sind für einen solchen Vergleich zu beachten. Die acht Künstler in Côte d'Ivoire haben Kunsthochschulen besucht. Bath, Koudougnon, N'Guessan, Touré und Keïta verbrachten außerdem einige Jahre an der Kunsthochschule in Paris, nicht so Moro und Kouyaté. Fadaïro wurde ausschließlich in Frankreich ausgebildet. Die Künstler in Bénin wiederum können nicht einfach unter dem allgemeinen Begriff der „Autodidakten" subsumiert werden. Théodore und Calixte Dakpogan produzieren ihre Werke auf der Basis ihrer Ausbildung als traditionelle Schmiede. Hazoumé und Zinkpe haben sich durch eigene Recherchen ihre künstlerische Reflexion und Arbeitsweise angeeignet. Adéagbos Hinwendung zur Kunst beruht wesentlich auf einer Reaktion auf die persönliche soziale Situation, mit der er nach seiner Rückkehr aus Frankreich konfrontiert war. Berücksichtigt man das Kriterium der physischen Mobilität der Künstler, so ist Hazoumé mit Abstand der, der am meisten auf der Welt herumreist. N'Guessan lebt sowohl in Frankreich wie auch in Côte d'Ivoire. Fadaïro lebte früher noch in Kanada, und reist heute viel in der *sous-région* umher.[2] Schließlich wäre noch zu beachten, daß die Künstler der Côte d'Ivoire hauptsächlich Bilder malen. Hazoumé malt und kreiert Kleinskulpturen, Zinkpe produziert vor allem Skulpturen und malt ein wenig. Während Théodore und Calixte Dakpogan ausschließlich Skulpturen schaffen, ist Adéagbos Domäne die Installation.

Vier Ordnungskonzepte

Für einen Vergleich der Kunstwerke stellt sich zunächst die Frage der Kriterien. Vogel (1991), Ströter-Bender (1991), Gaudibert (1991) sowie Magnin und Soulillou (1996) haben versucht, Ordnungssysteme für die rezent stattfindende Kunstproduktion zu ent-

1 Aufgrund der Informationslage und der wenigen Bilder, die ich von Tchif sehen konnte, kann ich ihn in diesem Vergleich leider nicht berücksichtigen.

2 Vor allem zwischen Côte d'Ivoire und Bénin.

wickeln. Vogel arbeitet sicher mit dem heterogensten Material und bezieht einige afrikanische Künstler, die in der Diaspora, leben, ebenso ein wie traditionelle Kunst. Ströter-Bender konzentriert sich auf einige wenige Kunstformen in Äthiopien, Kenia, Nigeria und Tanzania. Magnin und Soulillou grenzen weitestgehend akademisch ausgebildete Künstler aus ihrer Klassifikation aus.

Vogel geht in ihrer Einteilung sowohl von Form wie Inhalt aus und bestimmt „five loosely defined strains" (Vogel 1991: 10), wobei in der Folge die Kategorien *„traditional art"* (heute geschaffene) und *„extinct art"* (traditionelle Kunst, die sich in Museen befindet) nicht weiter beachtet werden. Vogels Stränge beruhen nicht auf irgendeinem einzelnen Kriterium, „(they) are characterized by clusters of traits" (Vogel1991: 10). Die drei weiteren Kategorien, die uns hier interessieren, bezeichnet Vogel als *„new functional art"*, *„urban art"* und *„international art"*.

„..., New Functional art, is art that will become traditional if it continues to be made by the next generation. This art is not identified with single ethnic groups. It is generally made on commission in rural villages and small towns it serves newly felt purposes in its community and is generally used in public contexts, often performances that are not a continuation or an updating of older practices. Sometimes this art serves Christian or Islamic cults, often of a syncretic nature. The artists tend to be self-taught innovators experimenting with an eclectic mix of materials and motifs. The artistic forms are striking and aggressive, and conspiciously different from traditional art. This new kind of art can reach a wide market, making the artist famous.

Urban art, commonly called 'popular' art, is made by artists who make signs and other commercial images for small businesses such as restaurants, market record shops, or barber stands. They also make paintings as 'art to look at', which they sell to urban workers and to Europeans. Their art must be extroverted and must have an immediate impact, and it should be engaging, amusing, or ornamental. The enormous volume of work these artists create may be quite repetitive. They are rather like craftspeople, making art to earn living. Most have only primary school education and rarely travel, but some have attracted attention in the West, and have visited Europe or have been guided by a European mentor.

International art is made by artists who are academically trained or who have worked under the guidance of a European teacher/patron. These artists live in cities, often represent their governments in international gatherings, are more widely traveled than other artists, and have a higher standard of living. Their works are shown in exhibitions, and may be sold to foreigners and international businesses as well as to the governments and the elite of their own countries. Their works can be concerned with issues of form, and the meanings can be obscure to the uninitiated" (Vogel 1991: 11).

Unter *„new functional art"* katalogisiert Vogel unter anderem Zementskulpturen, wie die von Sunday Jack Akpan (Nigeria), oder die Särge von Kane Kwei (Ghana). Unter

„urban art" reiht sie Schildermaler, Maler, die Lastwagen bemalt hatten, Hinterglasmaler aus Sénégal und populäre Malerei aus der Demokratischen Republik Kongo (ehemals Zaïre) – wie jene Chéri Sambas, Mokes oder Tshibumba Kanda Matulus. Unter *„international art"* findet man Arbeiten von Künstlern aus den früheren Workshop-Schulen wie Pilipili[3], Arbeiten von akademisch ausgebildeten und in Afrika lebenden wie Fodé Camara (Sénégal), sowie von Künstlern, die in der Diaspora leben, wie Ouattara[4] oder Sokari Douglas-Camp[5].

In ihrer Einleitung führt Vogel an, daß an dieser Studie nichts spezifisch Afrikanisches sei: „We are aware that the whole exercise is typical of late-twentieth-century Western scholarship" (Vogel 1991: 10). Die Kritik war dennoch heftig.[6] Picton wirft ihr und ihren Mitarbeitern eine Konzeption Afrikas vor, die auf den folgenden Paradigmen aufgebaut ist: „Africa/Europe, craft/art, functional/aesthetic, traditional/contemporary, rural/urban (Picton 1992; 1993: 95). Des weiteren kritisiert Picton, daß es sich um fixierte Kategorien handle, in die Menschen und Dinge hineinpassen müssten (Picton 1993: 95). Allerdings sieht Picton die Kategorien der Studie vor allem im Kontext einer Geschichte der Gegenwartskunst in Afrika und nicht als Kategorisierung der Kunstwerke als solche. Selbst dann stellen sich vielfältige Fragen. Wie können beispielsweise Künstler der Workshop-Schulen der 1950er Jahre in einer Kategorie mit akademisch ausgebildeten Künstlern aufscheinen – nur weil beide europäische Lehrer hatten? Nicht nur war das Ausbildungssystem völlig verschieden, in einem Fall waren diese Lehrer professionelle Kunstprofessoren, im anderen begeisterte Kunstförderer. Der Sénégalese Iba N'Diaye, der als akademisch ausgebildeter Maler von ihr ebenfalls dieser Kategorie zugeordnet wird, hatte nach scharfer Kritik am Stil des Unterrichts in den Workshop-Schulen, der mit der Bestellung von Pierre Lods[7] an der Kunsthochschule in Dakar praktiziert wurde, Dakar 1967 in Richtung Paris verlassen. Für Iba N'Diaye wäre eine solche Verbindung undenkbar. Auch muß man sich fragen, was zum Beispiel die Bilder des *„peintre-historien"* Tshibumba Kanda Matulu[8] mit der Malerei auf Lastwagen (*„truck art"*) gemeinsam haben sollen.

Pierre Gaudibert (1991) ordnet die Gegenwartskunst aus Afrika nach zwei Kriterien: professionelle akademische Ausbildung und populär-autodidaktische. Daraus unterscheidet er zwischen „gelehrter" Malerei und „gelehrter" Plastik sowie „populärer" Malerei und „populärer" Plastik. Nach diesem Prinzip gelingt es ihm problemlos alle Künstler, ob sie in Afrika leben oder in der Diaspora, einzuordnen. Nur ist damit nicht viel mehr als eine

---

3 Früher Workshop von Pierre-Romains Desfossés, Lubumbashi, Demokratische Republik Kongo.

4 In Côte d'Ivoire geboren, lebt derzeit in New York.

5 In Nigeria geboren, lebt in London.

6 Siehe z. B. Picton 1992; Deliss 1992.

7 Er hat davor die Workshop-Schule in Poto-Poto/Brazzaville, Volksrepublik Kongo betrieben.

8 Siehe Fabian 1996.

vordergründig formale Einteilung durchgeführt, die nichts über die Kunstwerke als solche aussagt. Außerdem entspricht diese dem althergebrachten Dualismus Afrika/Europa, westliche Moderne und afrikanische Kontinuität etc.

Juta Ströter-Bender (1991) stellt in kurzen Beiträgen verschiedene Kunstformen in einigen afrikanischen Ländern vor. In Äthiopien behandelt sie „Traditionslinien kirchlicher Kunst", Volksmalerei und Malerei akademisch ausgebildeter Künstler. In Kenia spannt sie das Spektrum zwischen „Galeriekunst und Schildermalerei". Für Nigeria wählte sie unter anderem Twins Seven Seven von der Oshogbo-Workshop-Schule, den Schildermaler Middle Art und die akademisch ausgebildeten Künstler Uzo Egonu[9] und Obiora Udechukwu von der Nsukka-Gruppe. Für Sénégal stellt sie unter anderem „Négritude und die Schule von Dakar" vor sowie die Hinterglasmalerei. Im Grunde hat sie in ihrer kleinen Studie Pictons spätere Forderung, die er angesichts des Vogelschen Katalogs formuliert hatte, vorweggenommen: „Different countries have different art histories, which might suggest that before we compare glass painters in Senegal with sign painters in Zaire (...) we might consider Senegalese glass painters in relation to the ‚Ecole de Dakar'" (Picton 1993: 96). Anzufügen ist allerdings, daß Ströter-Bender weniger einer „Kunst-Geschichte" nachgeht, wie es die afrikanischen Autoren in Deliss (1995) machen, sondern bestimmte Kunstrichtungen kurz vorstellt.

Einen interessanten Ansatz haben Magnin und Soulillou (1996)[10] gewählt. Sie gehen von „imaginären Mappen" aus und bestimmen drei Regionen, „Territorium", „Grenze" und „Welt". Eine jede davon unterteilen sie nach Künstler-Gruppen (Schulen, Tendenzen, Genres etc.), oder sie behandeln die Künstler als Einzelpersönlichkeiten (Magnin and Soulillou 1996: 10).

„Our investigations have led us to draw a map which we have creased twice to define three areas: Territory, Frontier, and World. These categories are not meant to create a new stylistic taxonomy, like the terms 'traditional', 'urban', 'international', ... To begin with, we do not consider these categories hard and fast. A Territory could be overrun by forces that push it toward Frontier. A World could equally suddenly narrow to the confines of a process, of a stock of recipes intended to satisfy a market that demands the same old magic tricks.

While Territory is congruent with an area of *forces*, World is congruent with an area of *signs*. Frontier is the grey area between forces and signs" (Magnin and Soulillou 1996: 11).

„Territorium" darf ihrer Ansicht nach nicht als Bereich des Unbeweglichen verstanden werden. Auch ist es nicht ident mit Erde. „The latter provides the former with its source of power, but it is in the way in which that power is modulated or filtered that territory

9 Wirkt in der Diaspora.

10 Siehe auch Magnin 1998.

acquires its identity and separates itself from Earth" (Magnin and Soulillou 1996: 11). „Grenze" bezeichnet eine gewisse Differenz zu Territorium, wobei Fluchtlinien sichtbar werden, aber die Energie des Territoriums noch gegenwärtig ist. SekulAre Themen treten in den Bestattungs- und Ritualskulpturen auf. „In the Frontier area, the forces of deterritorialization are so intense – ... – that they render the issue of Territory *problematic*" (Magnin and Soulillou 1996: 13, Hervorhebung durch die Autoren). Schließlich bedeutet ihre Zuteilung zu „Welt" nicht, daß ein Künstler seine Verbindung zu „Territorium" aufgehoben oder verloren hätte. Dieses (d. h. die „Kräfte") wird in ersterem stets zugegen sein, nur ist eine Schwelle überschritten. „Yet a threshold will have been crossed in terms of the forces that penetrate this terrain: AIDS, corruption, ..., social problems of every sort, ... planetary signs and symbols" (Magnin and Soulillou 1996: 14).

Aufgrund dieser „Intensitäten" (Magnin 1998: 53), als welche die drei Kategorien zu verstehen sind, ordnen Magnin und Soulillou die Arbeiten der Künstler: Twins Seven Seven (Nigeria) und Cyprien Tokoudagba (Bénin) beispielsweise zu *„territory"*. Die Zementskulpturen Sunday Jack Akpans (Nigeria), die Särge Kane Kweis (Ghana), den Poto-Poto-Workshop-Künstler François Thango (Volksrepublik Kongo), die Schnurskulpturen Christian Lattiers (Côte d'Ivoire) und die Skulpturen von Théodore und Calixte Dakpogan zu *„frontier"*. In *„world"* finden sich Chéri Samba (Demokratische Republik Kongo) wieder, Frédéric Bruly-Bouabré (Côte d'Ivoire), *Vohou Vohou* als Gruppe (Youssouf Bath, Théodore Koudougnon, Kra N'Guessan, Yacouba Touré und Ibrahima Keïta), Romuald Hazoumé und Georges Adéagbo.

So interessant dieses Konzept mit Intensitäten anstatt von fixen Klassifikationskategorien ist, es beinhaltet ebenso einige Inkongruenzen. Zunächst: Wieso wird Christian Lattier, einer der bedeutendsten Künstler des frankophonen Westafrika, in eine Kategorie (*„frontier"*, Magnin and Soulillou 1996) mit dem Poto-Poto-Künstler François Thango und mit Kane Kwei gereiht? Während seines Aufenthaltes in Frankreich war Lattier mehrfach ausgezeichnet worden, und anläßlich des „1er Festival des Arts Nègres" in Dakar (1966) wurde ihm der große Preis der bildenden Künste verliehen. Sicher gibt es in seinen Arbeiten den Bezug zum Geheimnisvollen, manchmal zum Mystizismus (Konaté 1993; 1996: 104). Bei François Thangos Arbeiten soll Hexerei große Bedeutung haben (Magnin 1996: 93), und Kane Kweis Särge stehen ohnehin mit Glaubensvorstellungen und Bestattungsritualen in Verbindung – also: dieses „Geheimnisvolle" (die „Kräfte"?) als verbindende Kategorie?

Ohne die Leistungen der anderen schmälern zu wollen, muß man doch fragen, ob die künstlerischen Reflexionen, die Christian Lattier zu seinen Schnurskulpturen geführt haben, und beispielsweise jene, die für Kane Kwei in bezug auf seine Särge wichtig waren,[11]

11 Der spezielle Wunsch eines Kunden gab Kane Kwei den Impuls und die Idee, die zu seinen Kunstsärgen führen sollten.

eine solche Zuordnung unter ein und denselben Ordnungsbegriff erlauben. Es geht nicht um eine Unterscheidung zwischen Autodidakten und akademisch ausgebildeten Künstlern. Es geht jedoch darum, ob die Reflexionen und Visionen, die zu den einzelnen Werken geführt haben, eine solche Kategorisierung zulassen. Das zeigt sich auch bei den Künstlern des *Vohou*. Bei ihnen muß man sich fragen, ob sie im Sinne der Autoren als Gruppe bezeichnet werden können, teilen sie doch nur das allgemeine Konzept, sich mit ihren lokalen Kulturen auseinanderzusetzen. Bei näherer Betrachtung zeigen sich in der Gemeinsamkeit aber große Differenzen bezüglich der Gestaltung ihrer Beziehungsgeflechte und der Umsetzung im Kunstwerk.[12] Des weiteren ergeben sich Unklarheiten in der Handhabung dieser „Intensitäten". Romuald Hazoumé wird beispielsweise einmal in *„world"* gereiht (Magnin and Soulillou 1996: 132f), dann wieder ordnet ihn Magnin zu der Gruppe der *„frontier"*-Künstler: „Die ‚Grenze' beinhaltet, wie der Begriff es durchblicken läßt, Künstler wie Romuald Hazoumé in Bénin, ..., deren Werke sowohl zu den Kräften des ‚Territoriums' als auch zu denen der Zeichen gehören" (Magnin 1998: 55). Sosehr Magnin und Soulillou ihre Kriterien – Territorium, Grenze und Welt – als Intensitäten behaupten, die in Beziehung zueinander in den Werken gegeben sind, so handhaben sie die beiden Autoren dennoch als fixe Kategorien. Im Moment der Zuordnung eines Werkes zu einer der drei erscheint es nicht mehr als besonderer Komplex von Vernetzungen mit bestimmten Intensitäten, sondern als durch einen dominanten Aspekt charakterisiert, der die Klassifizierung durch Zuordnung zu einer der Kategorien erlaubt.

Der komparative Ansatz bei Gaudibert (1991), Vogel (1991) und Magnin/Soulillou (1996) besteht weniger darin, die Konstruktion von Differenz nachzuweisen, als Kategorien für Ähnlichkeiten und Unterschiede und somit ein Ordnungssystem entwickeln zu können. Ströter-Benders (1991) Versuch entspricht noch am ehesten einer ausgewählten Erzählung über bestimmte Kunstformen auf der Grundlage von jeweils klar definierten staatlichen Grenzen. Soll man bei all diesen Einteilungsversuchen eine allgemeine strukturelle Tendenz benennen, so die, daß allen Varianten jener Dualismus zugrunde liegt, den Picton (1993) bei Vogel kritisiert hatte. Bei Gaudibert ist es der zwischen akademischer und populär-autodidaktischer Ausbildung. Magnin und Soulillou haben ihre „imaginäre Mappe" in Opposition zum Einteilungssystem der westlichen Moderne formuliert, das ihrer Ansicht nach in der Neuschaffung und Ablöse von Stilen besteht. Die beiden Autoren unterteilen Gegenwartskunst in Afrika entsprechend nach Übergang (die Ablöse) vom Symbol (Territorium) zum Zeichen (Welt).

Obschon Magnin die „zahlreichen Systeme" (Magnin 1998: 53) postuliert, auf denen das heutige Kunstschaffen in Afrika basiert und die es auszeichnet, vermitteln solche westlichen Einteilungsversuche umgekehrt den Eindruck, als könnten Werke dieser vielfältigsten

12 Siehe die Beiträge zu ihnen im vorhergehenden Kapitel und im Folgenden.

Richtungen anhand einiger weniger Kriterien geordnet und katalogisiert werden. Wie können beispielsweise unter die Kategorie „Populäre Kunst in Afrika" so unterschiedliche Objektgruppen subsumiert werden, wie „Friseurschilder", „Truck Art", „Drahtspielzeug in Burundi", „Recycling" (mit Objekten aus Marokko, Pakistan und Sri Lanka!) oder „Hinterglasmalerei in Senegal" (Bender und Ströter-Bender 1993)? Sie alle mögen Teil von „Populär-Kulturen" sein, einem Begriff, der infolge regional spezifischer situativer Bedingungen im Plural zu fassen ist. Die intentionalen Eigentümlichkeiten, die kulturellen und sozialen Verflechtungen einer jeden dieser Objektgruppen, aber auch ihr historischer Bedeutungswandel[13] würden eine differenziertere Handhabung des Begriffs „populäre Kunst" erfordern.

Komparative Ansätze, welche „die" Gegenwartskunst aus Afrika nach einem einheitlichen System zu ordnen trachten, sind tatsächlich nichts anderes als „typical of late-twentieth-century Western scholarship" (Vogel 1991: 10). Hingegen zeigt das Kunstschaffen in Afrika, „daß es vielleicht unmöglich geworden ist, ein Weltbild zu entwerfen, daß es keine allgemeingültigen Formen des Handelns gibt, sondern daß eine gewisse Anzahl von Tendenzen existiert" (Magnin 1998: 56). Indem sich das rezente künstlerische Schaffen in Afrika durch differenzierte Handlungsformen charakterisiert, gilt es einen komparativen Zugang zu finden, der diese Differenzierungen weitestgehend nachvollziehen kann. Magnins und Soulillous (1996) „Intensitäten" weisen hierfür den Weg, sofern man ihr Ordnungsschema beiseite läßt und den Akzent auf die Verflechtungen ihrer drei Pole (Territorium, Grenze, Welt) verlagert.

Das Kunstwerk als „Konstruktion eines kulturellen Raumes"

Für den Begriff des „kulturellen Raumes", wie er hier verwendet wird, steht jener der „Landschaft" Pate. Allgemein können Landschaften als „particular ways of expressing conceptions of the world and they are also a means of referring to physical entities" (Layton and Ucko 1999: 1) definiert werden. Spricht man von „Landschaft", so kann einerseits konzeptionell auf die physische Beschaffenheit einer natürlichen und sozialen Umwelt verwiesen werden, andererseits können Bedeutungen gemeint sein, die einem solchen Ort zugewiesen werden. In diesem Sinne definieren die Geographen Daniels und Cosgrove „Landschaft" als „a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings" (Daniels and Cosgrove 1988: 1). Beide folgen in ihrem Konzept der Auffassung Cassirers, der Symbole als Formen von Kräften versteht, die sich auf eine Realität insofern beziehen, als sie eine eigene Welt festlegen. Dieser Ansatz impliziert, daß jede

13 Hinterglasmalerei in Sénégal zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts hatte eine völlig andere Bedeutung als jene, die heute geschaffen wird (s. Diouf 1992).

Form ihre eigene Art der Sicht (Strukturierung) einer physischen Umwelt darstellt und von anderen Menschen in unterschiedlicher Weise bedeutungsvoll geordnet werden kann. In Zusammenhang mit dem Konzept von Landschaft als Ausdruck von Vorstellungen ist natürlich das Genre der Landschaftsmalerei in der Kunst des Abendlandes zu sehen, und die vielen kunsthistorischen Ausführungen zu diesem Thema, wobei es nicht nur um die sich ändernden Konzeptionen von Raum geht, sondern auch um die Darstellungsweisen, wie etwa die Zentralperspektive als symbolische Form.[14]

Von seiten einer „anthropology of landscape" versteht Hirsch (1995) zwei Arten von Landschaften in seiner These durch ein „foreground/background"-Verhältnis zu verbinden. „There is thus the landscape we initially see and a second landscape which is produced through local practice and which we come to recognize and understand through fieldwork ..." (Hirsch 1995: 2). Den einen Pol bezieht Hirsch auf das alltägliche gesellschaftliche Leben, ein äußerliches Muster menschlichen sozialen Einwirkens auf die physische Umwelt. Der andere besteht in einer imaginierten Existenz – Landschaft als Idealvision –, die beispielsweise in der rituellen Praxis Ausdruck findet. Für den Autor wird diese Dualität in der Malerei mit dem Bild als solchem und dem Verhältnis zwischen Darstellung und Betrachter ausgedrückt (Hirsch 1995: 3).

Sosehr die These von Hirsch in bezug auf das Verhältnis zwischen Sozialagenten und Landschaft (als physische Umwelt) überzeugend wirkt, sie kann in dieser Form nicht auf die Malerei umgesetzt werden. Er übersieht, daß das Kunstwerk als solches bereits Produkt einer vielschichtigen Vernetzung des Künstlers mit den beiden postulierten Bedeutungen von „Landschaft" ist. Allein im Genre der Landschaftsmalerei ist die Darstellung Resultat der Wahrnehmung und Reflexion der beiden Landschaftskonzepte von Hirsch durch den Künstler. Darüber hinaus steht der Künstler auch vor der Frage, wie darzustellen ist, oder wie dargestellt werden kann, d. h., welche Möglichkeiten der künstlerischen Lösung sich anbieten und welche von ihm situativ gewählt beziehungsweise neu geschaffen wird.

Bei den im vorigen Kapitel vorgestellten Künstlern geht es nicht um das spezifische Genre der Landschaftsmalerei. Gleichsam sind ihre Werke mit gesellschaftlichen und kulturellen „Landschaften" verbunden, mit denen sie in ihrem alltäglichen Leben in Beziehung stehen. Zu nennen sind die konkreten sozialen Beziehungen der Künstler, in denen sie innerhalb heutiger afrikanischer Staaten leben. Damit verwoben ist Geschichte, jene Afrikas (mit ihren Bezügen in vorkoloniale, koloniale und postkoloniale Verhältnisse) und ihrer Sozialisation. Und schließlich sind die Vernetzungen einzubeziehen, die aufgrund des Seins als Künstler konstituiert werden – sowohl was die Ausbildung wie die Auseinandersetzungen mit künstlerischem Schaffen anlangt.

---

14 Vgl. z. B. Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form. In Oberer und Verheyen (Hg): 1964: 99–168.

Anstatt die Künstler in einer klar gefaßten, einheitlichen „Landschaft" sozial und kulturell lokalisieren zu wollen, sind es gerade ihre vielschichtigen Vernetzungen, die für ihr Schaffen konstitutiv sind. Strathern (1996) hat auf den Aspekt von sozialen Netzwerken als identitätsstiftend für Sozialagenten[15] in gesellschaftlich extensiven Staaten hingewiesen. Umgekehrt können dann ihrer Ansicht nach solche Sozialagenten als Kondensierung dieser heterogenen, weitreichenden Netzwerke angesehen werden. Der Begriff des „kulturellen Raumes" bezieht sich auf diese Verflechtungen im Kunstwerk selbst. Die Annahme ist nunmehr, daß das Kunstwerk der Gegenstand ist, in dem diese Vernetzungen aufgrund der jeweiligen Fragestellungen und Reflexionen der Künstler verdichtet dargestellt werden. Da es sich dabei um ein Verfahren des Auswählens aus und der Akzentsetzung von solchen Vernetzungen handelt, beziehen sich die Objekte zwar auf gesellschaftliche und kulturelle Verhältnisse, sind aber nicht repräsentativ für die gesamte Gesellschaft.

Insofern das Kunstwerk als Darstellung und Ordnung weitreichender und/oder näherer Beziehungen erscheint, muß der Vergleich zwischen den verschiedenen Systemen der Künstler innerhalb eines adäquaten räumlichen Rahmens positioniert werden, der regionale oder staatliche Begrenzungen nicht kennt, d. h. in jenem der globalen Flüsse künstlerischen Schaffens. Ein weiterer theoretischer Ansatz fußt daher in Theorien über Globalisierung. Wenngleich früher sicherlich räumlich weitreichende Abhängigkeitsverhältnisse herrschten, so verweist der Begriff, wie er hier angewandt wird, auf die Entwicklung eines Weltsystems, das Robertson (1994: 9) auf das zwanzigste Jahrhundert bezieht. „Globalization as a concept refers both to compression of the world and the intensification of consciousness of the world as a whole" (Robertson 1994: 9). Robertson konzipiert ein *„global field"* – wie wir Globalität im Verhältnis zum grundlegenden Aufbau dieses Feldes denken, und formuliert vier wesentliche Referenzpunkte: Nationalgesellschaften, Individuen, Beziehungen zwischen Nationalgesellschaften oder das Weltsystem der Gesellschaften und die Menschheit (Robertson 1994: 25). Der Frage folgend, wie die Welt unter den heutigen Bedingungen geordnet werden kann, postuliert Robertson als Bedingung, daß einerseits Partikularismus und Differenz beachtet werden müßten, andererseits Universalismus und Homogenisierung. Seine These lautet: „We are, in the late twentieth century witnesses to – and participants in – a massive twofold process involving *the interpenetration of universalization of particularism and the particularization of universalism*" (Robertson 1994: 100, Hervorhebung durch den Autor). Mit dem einfachen Gegensatz – hier Lokalisierung, dort Globalisierung – könne das Problem nicht untersucht werden. Es geht eben nicht nur darum, wie global zirkulierende Produkte im Lokalen konsumiert werden, es geht vor allem darum, wie Lokalität durch das Globale geschaffen wird. Robertson schlägt dafür den Begriff des *„glo-*

---

15 Marilyn Strathern spricht diesbezüglich von „Hybriden", da sie von *mixed origin* seien (Strathern 1996).

16 „Glokalisierung" – aus der Verbindung von Glo-b-alisierung und Lo-k-alisierung.

calize" vor[16], der in Japan aus „*dochakuka*" entstanden ist, „roughly meaning 'global localization'" (Robertson 1994: 173).

Hannerz (1992: 46ff; 1996: 69ff) schlägt für die Untersuchung der Entstehung solcher „*creole culture*", wie er sie nennt, vier „*organizational frames*" (Hannerz 1996: 69) vor, „which entail different tendencies in the way that meanings and meaningful forms are produced and circulated in social relationships" (Hannerz 1996: 69). Er definiert sie als „*form of life*", „*state*", „*market*" und „*movement*" (Hannerz 1996: 69f). Innerhalb des „*form of life*"-Rahmens findet der kulturelle Fluß durch die Sozialbeziehungen in unserem Alltag statt, indem wir einander zuhören, einander beobachten etc. „It is the characteristic kind of circulation of meaning in households, work places, neighborhoods etc." (Hannerz: 1996:69). „*State*" verweist auf den Fluß von Bedeutungen, der zwischen Staatsapparat und den Subjekten/Staatsbürgern stattfindet. „This is a much more deliberate and asymmetrically organized flow than that characterized of the form-of-life frame, involving a number of institutions such as media, schools, museums, or civil ritual" (Hannerz: 1996:69). „*Market*" umfaßt als Rahmen die Waren-Kultur. „Here again, cultural production and distribution seem to be mostly deliberate and asymmetrically organized" (Hannerz: 1996:69). „*Movement*" als kultureller Rahmen verknüpft „a highly deliberate although often rather decentered handling of meaning, a matter of persuasion and proselytizing, in relationships between those converted and those not yet converted" (Hannerz: 1996:70). Für ein Verständnis zeitgenössischer kultureller Kreolisierung ist Hannerz zufolge „*movement*" vielleicht nicht so zentral wie die anderen drei Rahmen, obgleich sicher nicht unbedeutend.

Appadurai wählt einen anderen Zugang als Robertson und Hannerz. Er stellt die These von fünf Dimensionen getrennter globaler kultureller Flüsse – „Landschaften", „*scapes*", – als Grundlage für die Analyse der Prozesse der Globalisierung auf: „*Ethnoscapes*", „*technoscapes*", „*financescapes*", „*mediascapes*" und „*ideoscapes*".

„By *ethnoscape,* I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers and other moving groups and individuals ...

By *technoscape,* I mean the global configuration, also ever fluid, of technology and the fact that technology, both high and low, both mechanical and informational, now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries ...

... it is usefull to speak as well of *financescapes,* as the disposition of global capital is now a more mysterious, rapid, and difficult landscape to follow than ever before, ...

Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (...) which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media ...

Ideoscapes are also concatenations of images, but they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counterideologies of movements

explicitely oriented to capturing state power or a piece of it" (Appadurai 1996: 33ff, Hervorhebungen durch den Autor).

Für Appadurai bilden diese Landschaften das, was er als konstitutive Blöcke der „*imagined worlds*" (Appadurai 1996: 33) bezeichnet. Seiner Konzeption zufolge sind diese Landschaften deterritorialisiert. Sie beinhalten keine örtlichen und zeitlichen Bindungen mehr. Damit bringt er den Aspekt der Vorstellungsarbeit der Menschen und gesellschaftlichen Gruppen ein. Imagination ist bei ihm nicht mehr auf die Künste, Träume etc. beschränkt, sondern wird als neue Kraft in der Gestaltung des sozialen Lebens gesehen. „It is imagination in its collective forms, that creates ideas of neighborhood and statehood, of moral economies and unjust rule, ... The imagination is today a staging ground for action, and not only for escape" (Appadurai 1996: 7). Für Appadurai bilden Migration und Medien in ihrer Verknüpfung zentrale diakritische Merkmale. Das Konzept der „*imagined worlds*" beinhaltet schließlich eine relationale Beziehung zwischen den offiziell verbreiteten imaginierten Welten, in denen die Menschen leben und selbst eigene kreieren. Diese letzteren können durchaus die offiziellen untergraben (Appadurai 1996: 33).

Obschon Kunst (beziehungsweise die Kunstwelten) in keinem der drei angeführten analytischen Rahmen für die Untersuchung globaler Prozesse ausdrücklich angeführt wird, bildet sie einen gesellschaftlichen Bereich, der deutlich durch globale Vernetzungen geprägt ist. So wird mit dem Begriff „Primitivismus" unter anderem auf eine der historisch bedeutungsvollsten Verflechtungen in der Kunst des Abendlandes verwiesen, der des Kubismus mit afrikanischen traditionellen Kunstformen[17], eine Vereinnahmung, aus der „die Moderne" in Europa hervorgegangen ist. Hannerz beachtet allerdings diesen Umstand insofern, als seiner Ansicht nach die Menschen der Kunstwelt eine der vier wesentlichen sozialen Kategorien für die Konstitution heutiger Weltstädte darstellen, die Produkte weitreichender transnationaler Prozesse sind (Hannerz 1996: 129ff)[18].

In diesem Kapitel wird der Begriff der Kunstwelt aus analytischen Gründen auf die Künstler und ihr Werk beschränkt.[19] Für die Untersuchung der globalen Verknüpfungen, die mit dem Kunstwerk als „Konstruktion des kulturellen Raumes" einhergehen, scheint eine Anlehnung an Appadurais Konzept der „*scapes*" am sinnvollsten. Bei Anwendung von Hannerz Konzept wäre der Komplex der Kunst jeweils innerhalb der vier kulturellen Rahmen zu untersuchen, wodurch er aufgesplittert würde. Als „*scape*" jedoch steht der Komplex im Zentrum und wird durch die Vernetzung der verschiedensten Flüsse – seien es künstlerische Anlehnungen, Marktstrategien, staatliche Eingriffe (z. B. Förderungen oder Dekretierungen von Stilen), Ausstellungen oder Diskurse über Kunst etc. – erst charakterisiert.

17 Als Literaturauswahl s.: Goldwater 1986; Rubin (ed.) 1984; Connelly 1995; Errington 1998.

18 Die anderen sind „transnational business", „Third World population" und „tourists".

19 Für die volle Bedeutung des Begriffs siehe das nächste Kapitel.

Für eine solche Landschaft globaler Vernetzungen und Bedeutungstransfers wird der Begriff „Welt der Kunst“ vorgeschlagen. Im Gegensatz zu den lokalisierten „Kunstwelten“[20] ist diese nicht lokalisiert, sondern deterritorialisiert. Es handelt sich um eine imaginierte Welt, die als globaler Raum fungiert, in der alle Künstler, egal welcher Provenienz, mit ihren Kunstwerken teilhaben. Als Teile dieses Raumes stellt sich die Frage, wie sie sich selbst in dieser Welt der Kunst verstehen. Ob manche sich als spezifisch afrikanische Künstler verstehen, andere wieder dieses Adjektiv für sich ablehnen, hat Implikationen darauf, wie sie sich in diesen globalen Raum einbringen, wie sie die Beziehung zwischen Lokalisierung und Globalisierung in ihren Objekten gestalten. Das hat auch Auswirkungen auf ihre Vorstellung, wie diese Welt der Kunst von einem jeden verstanden wird – etwa als Netzwerk aller Künstler der Welt oder als Interaktion aller lokalen Kunstwelten. Jedenfalls ist das zugrundeliegende Muster, daß „Welt der Kunst“ als interaktiver Raum für die Konstruktion von Differenz angenommen wird. Sie ist Resultat multidirektionaler, und nicht unidirektionaler, Interaktionen. Es ist eben nicht mehr so, daß europäische oder amerikanische Künstler die Kunst von afrikanischen, ozeanischen etc. Künstlern sozusagen „entdecken“ könnten (wie etwa zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts). Heute beanspruchen von sich aus zeitgenössische Künstler aller Regionen mit ihren Werken ihren Platz in „Welt der Kunst“, d. h. ihre aktive Beteiligung an den künstlerischen Diskursen über Möglichkeiten von Kunst.

Der Vergleich: die Systeme der Konstruktionen kultureller Räume im Jahr 1997

Um den Vergleich durchzuführen, stellt sich die Frage nach den Kriterien, anhand derer die Systeme der Künstler, ihre Prozesse der Bedeutungskonstruktion, geordnet werden können. Die Schwierigkeit liegt darin, daß „Lokalität“ in Afrika weder ein einziger, kohärenter Raum ist, der etwa heutigen Nationalstaaten entspräche. Man kann auch nicht so einfach auf die Dualität zwischen Stadt und Land zurückgreifen, also hier Moderne, da Tradition im Sinne einer klaren Trennung. Das postkoloniale Afrika erfordert die Einsicht, daß wir mit einer Pluralität unterschiedlicher Sphären konfrontiert sind, die voneinander nicht abgegrenzt sind. Selbst die Stadt bildet kein einheitliches Feld. Städte wie Abidjan sind aus verschiedenen Räumen konstituiert – stark vereinfachend reicht das Spektrum von westlich geprägten Gebieten über solche populärer Kultur bis hin zu den Bidonvilles. In diesen letzteren gehen die Menschen zwar „ihrem“ dörflichen Leben nach, es ist aber nicht mehr das Leben wie im Dorf, und außerdem interagieren sie mit Menschen anderer Schichten und aus anderen Gebieten, um kleine Kurzarbeiten zu finden, um sich deren

20 Wie schon bei dem Begriff „Kunstwelt“ wird auch „Welt der Kunst“ zunächst nur als von den Künstlern mit ihren Kunstwerken konstituiert angenommen.

Abfall einzusammeln und damit ihr Leben in den Bidonvilles zu gestalten. Appiah (1993; 1999) bezieht den Begriff der *„postcoloniality"* auf einen Zustand,

„... of what we might call a comprador intelligentsia: a relatively small, Western-style, Western-trained group of writers and thinkers who mediate the trade in cultural commodities of world capitalism at the periphery. In the West they are known through the Africa they offer; their compatriots know them both through the West they present to Africa and through an Africa they have invented for the world, for each other, and for Africa" (Appiah 1999: 62).

Diese Personengruppe ist nach Appiah unter anderem eher durch transnationale Solidaritäten und weniger durch nationale gekennzeichnet. Entgegen den Entweder-oder-Lösungen, hier Afrika, da der Westen, verweisen diese postkolonialen gesellschaftlichen Akteure vielmehr auf gegenseitige Beeinflussung und kulturelle Mischung. Dies führt den Autor zum Schluß, „that there is no longer a fully autochthonous echt-African culture awaiting salvage by our artists (just as there is, of course, no American culture without African roots)" (Appiah 1999: 69).

Der Begriff „postkolonial" beinhaltet einen ganzen Komplex von Bedeutungen (s. auch Werbner 1996). Zu nennen ist die Kolonialperiode als Herrschaft der europäischen Mächte mit dem Anti-Kolonialen, dem Widerstand und den Unabhängigkeitsbestrebungen. Das ist die Zeit, in der auch auf kultureller Ebene Kulturen des Westens mit afrikanischen vermischt werden und einige „Bildungseliten" Teile ihrer Ausbildung in den Metropolen der europäischen Kolonialmächte erfahren. Der Begriff umfaßt des weiteren die vorkoloniale Periode, worunter die Zeit vor den kolonialen territorialen Eroberungen gemeint wird (etwa vor der Berliner Konferenz 1884/5) und trotz des länger bestehenden transatlantischen Sklavenhandels noch von traditionellen („authentischen") afrikanischen Kulturen gesprochen wird. „Postkolonial" beinhaltet schließlich die Phase nach den Unabhängigkeiten, die für die ehemaligen britischen und französischen Territorien in Westafrika um 1960 anzusetzen ist. Es ist die Phase der Aufbruchsstimmung, neuer Herrschaft (u. a. Diktaturen und Militärregierungen), der Desillusionierung, der globalen Vernetzungen oder Ausgrenzungen.

In der Folge werden für den Vergleich vier Begriffe gewählt: Tradition, Moderne, das Globale und Welt der Kunst. Die ersten drei Begriffe bilden die Pole der Netzwerke, die für die Konstitution des Objektes als kultureller Raum entscheidend sind. Unter „Welt der Kunst" wird das Selbstverständnis der Künstler und somit ihr Verständnis dieser Sphäre dargestellt. Aufgrund der Ausführungen zu den vielen überlappenden gesellschaftlichen Räumen in bezug auf das postkoloniale Afrika dürfen die drei ersten Begriffe nicht als voneinander abgegrenzte, fixierte Einheiten verstanden werden. „Tradition" ist insofern keine vorbestimmte Kategorie, die sich auf vorkoloniale, authentische afrikanische Kulturen bezieht. Tradition bezeichnet beispielsweise Techniken, Materialien und Konzepte, die aufgrund von Recherchen zu traditionellen afrikanischen Kunst- und Wissensformen aufge-

griffen werden. Der Begriff wird aber auch durch Vorstellungen und Reflexionen der Künstler spezifisch definiert. In „Moderne" werden die Fragestellungen und Lösungen der Künstler inkludiert, die sich auf ihre lokalen gesellschaftlichen Verhältnisse beziehen. Schließlich umfaßt das Globale jene Vorgangsweisen und Reflexionen, wodurch sich die Künstler mit ihren Werken in den weltumspannenden Interaktionsraum der Kunst positionieren. Es sind folglich die jedem Künstler eigenen Auseinandersetzungen mit dem Schaffen von Kunstobjekten, wodurch in diesem analytischen Vorgehen die Kategorien ihre Bedeutung erhalten. In der Beziehung der drei kategorialen Komplexe zueinander wird das System der Konstruktion des kulturellen Raumes der Künstler definiert und nicht durch seine Zuweisung zu einer der Kategorien. Als besondere Aspekte für die Bestimmung derselben dienen die Ausbildung, das Leben/Reisen – sofern es von besonderer Bedeutung ist –, das Material, die Technik und Konzepte, die für die Gestaltung des Objekts wesentlich sind. Es sei noch hinzugefügt, daß sich die Systeme der Konstruktion kultureller Räume der Künstler entsprechend ihrem Reflexionsprozeß im Laufe der Zeit ändern können. Insofern haben die folgenden Aufzeichnungen für den Stand 1997 Gültigkeit.

Beachtet man den Aspekt der Ausbildung, gehört Youssouf Bath in den Bereich des Globalen, da er an Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich ausgebildet wurde. Zu Tradition gehört die Aneignung jenes Wissens und Könnens, das in Zusammenhang mit traditionellen Kunstformen steht und mit der Gewinnung lokaler Farbmaterialien. Doch diese Recherchen beruhen auf seiner Ausbildung, denn der Künstler grenzt sich deutlich vom Komplex der traditionellen Kunst ab (das Moderne). Charakteristisch ist bei Bath die ausgeprägte Bedeutung des Materials: Rindenbaststoff und die Farben, die aus Pflanzen und Wurzeln gewonnen werden, sind eindeutig dem Bereich Tradition zuzuschreiben. Bei der Tusche, mit der er seine schwarzen Linien zieht, und der Kreide ist die Zuordnung schon schwieriger. Beide Materialien gehören in bezug auf ihre physische Beschaffenheit in das Feld des Globalen. Bath benutzt sie jedoch als Material, um den Kontext seiner Vorstellung von „Afrikanität" zu stärken. Insofern sind sie mit ihrer materiellen Bedeutung zu Tradition zu verschieben. Was Baths Technik anlangt, so sind die Verfahren der Bearbeitung des Rindenbaststoffes und die Gewinnung von lokalen Materialien zum Bereich der Tradition zu ordnen. Ebenso gehören hierzu Aspekte des Bildaufbaus (von unten nach oben, beziehungsweise seine Tiefenschichtungen). Auf seiten des Globalen ist natürlich der Komplex der „universellen" Technik anzuführen. Alle künstlerischen Lösungen, Wege von Kunst, sind demnach für alle Künstler frei verfügbar. Von diesem Wissen fließen auch die technischen Überlegungen, die zur Moderne zu rechnen sind, wie Bath aufgrund des Materials malen muß (schnell, ohne Möglichkeit des Übermalens).[21]

21 Auch wenn hier Anknüpfungspunkte zur Textilmalerei festgestellt werden, die Auseinandersetzung findet vom Standpunkt der technischen Ausbildung her statt.

Was den Aspekt der Konzepte betrifft, ist das entscheidende Leitmotiv die Synthese, die der Künstler sucht. Sie ist in den Raum der Moderne zu positionieren. Zentraler Punkt dabei ist das Wiedererarbeiten des Sinnes der Symbole. Hierfür greift Bath erstens aus dem Raum der Tradition Symbole und Mythen auf und benutzt sie als Zeichen. Zweitens, um den Aspekt des Wandels vom Symbol zu betonen, schafft der Künstler seine eigenen Symbole, die für den Betrachter als Zeichen fungieren. Das Wiedererarbeiten der Zeichen (in Moderne) verweist einerseits vom Zeichen auf das ikonographische Symbol „traditioneller" afrikanischer Gesellschaften (Tradition). Andererseits öffnet Bath die Transformation des Zeichens zum Symbol in Moderne durch die Eigenkreation von Zeichen. Wenn schließlich im Globalen nur noch Zeichen gegeben sind, die von jeglicher lokalisierter Bedeutung enthoben sind, so bietet der Prozeß der Eigenkreation von Symbolen die Möglichkeit, daß bei jeder Lokalisierung die Betrachter den Verlust des Symbols beziehungsweise seine Wiederaneignung wahrnehmen können.

Schließlich vertritt Youssouf Bath ein doppeltes Konzept von „Tradition". Erstens meint er damit keine spezifische „traditionelle" Kultur. Tradition ist für ihn das verallgemeinerte kulturelle Erbe Afrikas, und zweitens identifiziert der Künstler „Tradition" als mythische Orte von Kultur in Westafrika südlich der Sahara (Jenne, Gao etc.). Auf der anderen Seite des Spektrums, in „Welt der Kunst", sehen wir Bath in seiner Persönlichkeit als Künstler, der sich als solcher als Teil dieses imaginierten Raumes ansieht. Das Lokale ist darin einzig dadurch gegeben, als der Künstler seinen individuellen Ausdruck durch seine Auseinandersetzung mit diesem Raum erarbeitet. Den Begriff einer „afrikanischen" Gegenwartskunst lehnt Bath vom Standpunkt eines Gegenwartskünstlers, der Teil der Welt-Gemeinschaft der Künstler ist, ab, aber auch weil es ein Sammelbegriff für sämtliche rezenten Kunstformen in Afrika wäre – und somit ohne charakterisierende Bedeutung.

Théodore Koudougnon ist ebenso wie Bath mit seiner Ausbildung an Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich dem Bereich des Globalen zuzuordnen. Von dieser Position aus unternahm er seine Recherchen zu traditionellen Kunstformen, insbesondere zu Tatauierung und Skarifizierung, die zum Feld der Tradition zu rechnen sind. Auch er grenzt sich deutlich von traditioneller Kunst in Afrika ab. Bei den Materialien ist ihre Beschaffenheit von Bedeutung, „matériaux bruts". Von da aus kontextualisiert sie Koudougnon durch Ähnlichkeit zu bestimmten lokalen Materialien, sie erhalten ihre Bedeutung. Sie sind wesentlich in Moderne zu plazieren, durch Ähnlichkeit transponiert sie Koudougnon auch in den Raum Tradition. Die Technik ist vom Feld des Globalen determiniert. Grundsätzlich ist sie uneingeschränkt für das künstlerische Schaffen verfügbar. Den Intentionen entsprechend sind in Moderne als Charakteristika die Dichte/Schichtung von Materie anzuführen, insbesondere seine Patina und Craqueluren. Alle drei Elemente verweisen auf die Konzepte des Mischens und der Zeitlichkeiten.

Zwei Konzepte stehen im Mittelpunkt von Koudougnons Arbeiten, jene des *„brassage"*,

das Mahlen im Sinne des reziproken Aneinander-Reibens als schmerzhafter Prozeß der respektiven Veränderung. Das andere besteht in der leidvollen Sehnsucht des entwurzelten Künstlers nach der unerreichbaren Wiederverwurzelung, *„se resourcer"*. Beide bestimmen das Schaffen aus dem Bereich Moderne heraus. Viele der Arbeiten heißen „signes allégoriques", allegorische Zeichen, weil sie auf das Symbol in traditionellen Kulturen bezogen werden. Allerdings ist der allegorische Aspekt abhandengekommen (in Tradition), oder er wird nicht wahrgenommen (in Moderne, im Kontext seiner Arbeiten zu *Bidonville*). Auch hier ist beachtenswert, daß der Künstler weniger Wert auf das präzise Aufgreifen traditioneller Symbole legt, sondern den Verlust durch die Neugestaltungen von graphischen Zeichen thematisiert. Das Konzept des *„brassage"* führt hinüber in das Globale, indem der Künstler Prozesse des kulturellen Mischens als universelles Phänomen postuliert. Auf der anderen Seite thematisiert *„se resourcer"* das Feld der Tradition. Bei Koudougnon handelt es sich beim Begriff der Tradition um kulturelle Formen, die spezifisch lokalisiert sind. Allerdings ist bei ihm Tradition als „Kultur der Ahnen" (der mythische Ort) unwiederbringbar verloren. Die Tradition einer Gesellschaft muß hingegen als ein sich historisch verändernder Komplex von kulturellen Errungenschaften verstanden werden. Demgemäß ist in der Verbindung der beiden zentralen Konzepte des Künstlers die Bedeutung der „Sensibilität des Milieus" hervorzustreichen. Dadurch können im Feld des Globalen die Konzepte des Mahlens und der Verwurzelung umgesetzt werden, indem die Materien neukontextualisiert werden, sowie die Besonderheiten seiner Technik (Dichte, Patina, Craqueluren). Bezeichnend für diese Verbindung ist das Selbstverständnis des Künstlers in „Welt der Kunst". Kunst ist prinzipiell universell. Eine Arbeit kann als „afrikanische" Gegenwartskunst bezeichnet werden, indem das Adjektiv auf die Besonderheit des Werkes verweist: Wie ein Künstler seine Sensibilität des bestimmten Milieus in Afrika auszudrücken vermag. Der Begriff ist somit nicht an eine besondere regionale Identität gebunden.

Kra N'Guessan ist aufgrund seiner Ausbildung an Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich dem Bereich des Globalen zuzuordnen. Seine Reflexionen zu traditionellen Kunstformen konzentrieren sich spezifisch auf jene der Baule. Auch er grenzt sich deutlich von traditioneller Kunst in Afrika ab. N'Guessan ist des weiteren besonders im Raum des Globalen aufgrund seiner Lebenssituation zu plazieren, indem er in Frankreich und Côte d'Ivoire lebt. Dementsprechend reicht bei ihm das Spektrum des Materials, als Bedeutungsträger, von lokalen Materialien in Verbindung mit Tradition über unbestimmt lokale in Moderne (z. B. Sägemehl in Frankreich als Ersatz für Sand) bis hin zu solchen, die im Globalen für das Reisen stehen (z. B. Gepäckaufgabescheine). Der Aspekt der Technik wird über den Anspruch der Universalität künstlerischer Lösungen bestimmt. Präziser definiert der Künstler seine Bezugspunkte bei den Collagen-Systemen von Schwitters und Tàpies. Im Feld der Moderne setzt er diese mit seinen Collagen um, die das Hier und Dort thematisieren, als ein Prinzip kultureller Handlung. Seine *„peintures-volumes"* wiederum

sind mit Reflexionen zu Gestaltungsprinzipien traditioneller afrikanischer Skulpturen zu vernetzen.

Im konzeptionellen Bereich dominiert das *„vas-et-viens"*, das Kommen-und-Gehen, im Raum der Moderne. Im Bereich von Tradition ist es durch die Eidechse symbolisiert, in dem des Globalen wird es zum Prinzip des Reisens schlechthin. In Moderne, dem Hier und Dort, verwandelt der Künstler westliche Zeichen in Symbole durch Gegenüberstellung mit afrikanischen Symbolen. In Tradition dienen diese letzteren dazu, daß in lokalen afrikanischen Kontexten Lateinschriftunkundige die Bedeutung der Buchstaben erfahren können. Im Globalen werden diese Collagen zu de-lokalisierten Diskursräumen zwischen Kulturen. Der Umgang mit dem *„vas-et-viens"*, mit Lokalisierungen und Bewegungen, basiert für Kra N'Guessan auf seinem Verständnis von „Afrikanität". Diese ist kulturelles Handlungsprinzip. In Tradition ist es mit der Tradition der Baule spezifiziert, im Globalen findet es seine Entsprechung in der Permanenz von Veränderung. So kann es nicht verwundern, daß der Künstler Welt der Kunst als egalitären Interaktionsraum zwischen den Künstlern der Welt auffaßt. Soll von „afrikanischer" Gegenwartskunst gesprochen werden, so kann der Begriff nur zur Präzisierung bestimmter Wahrnehmungs- und Reflexionsformen dienen, die einem Künstler zu eigen sind.

Als eines der Gründungsmitglieder des *Vohou Vohou* ist Yacouba Touré in bezug auf die Ausbildung im Feld des Globalen zu situieren. Allerdings ist seine Abgrenzung von traditioneller Kunst entschiedener, da er jegliche lokale Kunstform inkludiert. Eine zweite Grundhaltung, in der Touré sich von den anderen unterscheidet, betrifft die Distanzierung von *Vohou*, die er im Sinne eines „Darüber-Hinausgehens" verstanden wissen will. Im Bereich des Materials ist er in Tradition aufgrund seiner Wahl von Textilstücken, Schnüren etc. zu plazieren, in Moderne mit den Industrie-Farben. Der Aspekt der Technik steht beim Künstler im Spannungsfeld zwischen dem Anspruch auf universelle Verfügbarkeit künstlerischer Lösungen, und der lokalen Zuordnung von Material und Symbolen in Tradition. So sind die Stoffstücke nicht nur Symbole des lokalen kulturellen Erbes, sie sind darüber hinaus Träger lokaler Geschichten.

Konzeptionell löst sich dieser Aspekt mit dem Begriff des *„dépassement"* auf. Die gemalten Symbole und jene, die durch Materialien als solche fungieren, versteht der Künstler als *„dépôts de mémoire"* (Archiv von Erinnerung). Im künstlerischen Prozeß geht es Touré zufolge um die kritische Erörterung dieses afrikanischen kulturellen Erbes. Bei *Vohou Vohou* stand dabei der Aspekt der Rehabilitierung im Vordergrund. Heute ist *„dépassement"* in Verbindung mit seiner „afrikanischen Ästhetik" zu situieren, wobei Begriffe wie *„Trans-Vohou"* und *„esprit Xiep"* bestimmend wirken. Damit drückt Touré die Vernetzung des Künstlers mit dem afrikanischen kulturellen Erbe, den rezenten gesellschaftlichen Verhältnissen und den universellen künstlerischen Lösungen aus. Yacouba Touré verschiebt somit seine Auseinandersetzung von Moderne in den Raum des Globalen hinüber. So

akzeptiert und anerkennt der Künstler auch die Bedeutung des Begriffs einer „afrikanischen" Gegenwartskunst um die 1960er Jahre, nicht mehr jedoch für das rezenteste Kunstschaffen in Afrika.

Auch bei Ibrahima Keïta ist in bezug auf seine Ausbildung vom Feld des Globalen auszugehen. Bei seiner Materialauswahl ist seine Positionierung in Moderne auffallend. Sein Zugang zu Material, das Aufgreifen von einigen, ist bestimmt für sein Selbstverständnis als Künstler in einer modernen Gesellschaft. Charakteristisch sind bei Keïta die Techniken der *„suspension"* und des *„grattage"*. Beide sind in Moderne zu plazieren, wobei erstere auf die Kontinuität mit kultureller Tradition bezogen wird, zweitere allgemeiner auf Veränderung und Zeitlichkeit.

Sein Begriff des „modernen Afrikaners" steht hinter seiner Wahl des Materials und den technischen Lösungen. Zunächst ist er in Opposition zum „wahren Afrikaner" formuliert, den es ebenso wie eine „Kultur der Ahnen" nicht mehr gibt. Für Keïta ist ersterer durch Distanz zu Tradition, Konsumtion global verfügbarer Waren, durch die Bewegung in verschiedenen kulturellen Ordnungen und durch die Suche nach der Verbindung zum lokalen kulturellen Erbe definiert. Wenn die Bewegung in verschiedenen kulturellen Ordnungen und die Konsumtion das Konzept der Afrikanität in das Feld des Globalen transponieren, so gilt es umgekehrt für den Künstler, durch Aspekte seiner Arbeit die Anknüpfung an Tradition zu thematisieren. Das gelingt ihm durch das Aufgreifen des Abstraktionskonzeptes aus der traditionellen Kunst, durch die Bedeutung der Farbe, die er mit „Afrika" verbindet und durch das Einsetzen von Symbolen. Insofern findet der Künstler im Begriff der „afrikanischen" Gegenwartskunst in Welt der Kunst eine besondere Dimension, da sie auf die Verbindung des Künstlers mit Tradition verweist, wie er diese gestalterisch ausdrückt.

Auch wenn Mathilde Moro keine Ausbildung mehr außerhalb Afrikas genießen konnte und nur mehr an der Kunsthochschule in Abidjan studiert hatte, ist sie diesbezüglich dem Feld des Globalen zuzuordnen. Ein anderer Unterschied zu den anderen Künstlern ist auch darin, daß sie nicht mehr die Auseinandersetzungen mit der traditionellen Kunst hat. Im Bereich des Materials sei der Rindenbaststoff angeführt. Allerdings hat er nicht mehr Konnotationen in traditionelle kulturelle Sphären. Bei Moro ist er als Gestaltungsmittel unter dem Aspekt der Technik in Moderne zu positionieren: Er dient vor allem zur Formung und Plastizität der Textur. Ein anderes Mittel, das von der Künstlerin manchmal eingesetzt wird, ist das Bürsten der Bildoberfläche mit einem afrikanischen Kamm, wodurch breite Rillen erzielt werden. Im Bereich des Feldes der Moderne ist schließlich auch Moros Abstraktion zu erwähnen. Es geht bei ihr nicht uneingeschränkt um die Freisetzung von jeglicher Form, sondern um die Sichtbarmachung des Inneren, Nicht-Sichtbaren.

Mit ihrem Konzept des Erfühlens, des „Ausgrabens" von Formen, gehört Moro dem Raum des Globalen an, das sie anhand dreier Themenkomplexe behandelt: Geschichte als

individuelle Erfahrung von Menschen, die Vision von menschlicher Gerechtigkeit und Harmonie als Verhältnis zwischen Gelebtem und Erleben. Der recht kraß scheinende Wechsel in die Dimension des Globalen bei den Konzepten kann dahingehend erklärt werden, daß die Künstlerin diese drei Komplexe als universell ansieht, sie jedoch im äußerlichen Ausdruck, in der Darstellung, ihre lokale Zuordnung erhalten. So ist Gegenwartskunst insofern „afrikanisch", als das Adjektiv auf ein lokal Äußerliches hinweist. Es besagt aber nichts in bezug auf die globale Dimesion von Kunst. In Welt der Kunst ist der Künstler als solcher mit allen anderen aufgrund seiner Arbeiten interagierend.

Bei Issa Kouyaté ist der Bruch mit der Tradition vollständig. Es ist ein Raum, mit dem er nichts zu tun hat. Erscheint in einer seiner Arbeiten ein Aspekt von ihr, wie Rindenbaststoff oder eine gemalte Maske, ist er nur als Gestaltungsmittel zu verstehen, nicht aber als Konstruktion von Bedeutung. Der Künstler bewegt sich entschieden im Raum der Moderne. Die Unbestimmtheit seiner Materialien ist allein von einer Überlegung aus geleitet. Es soll sich um solche handeln, die in der heutigen Stadt gegeben sind. Papier ist hauptsächlich Bildträger, weil es rasch bearbeitet werden kann. Aufgrund seiner Ausbildung an der Kunsthochschule in Abidjan vertritt auch Kouyaté die Ansicht, daß Technik und künstlerische Lösungen universell sind. Dabei ist der Künstler mit seiner Technik der *„récupération"* explizit lokal in Moderne. *„Récupération"* bezieht sich auf das Aufgreifen von Materialien, von Graffiti als Zeichen, von Formen und Farbstimmungen, aus der Erfahrung der Bidonvilles.

Konzeptuell ist Bidonville das große Thema des Künstlers. Während Koudougnon dabei neben der Armut auch die Verbindungen der Menschen zu ihren Dörfern sieht, wird es von Kouyaté ausschließlich in bezug auf die gesellschaftliche Marginalisierung abgehandelt. Mit seinen Werken sucht er die Beziehung zwischen den wohlhabenden Schichten mit den Exkludierten wiederherzustellen. Insofern ist seine „Ästhetik des Abfalls" deutlich im afrikanischen, modernen urbanen Kontext lokalisiert. Dennoch, Kouyaté erschließt das Feld des Globalen, als für ihn Bidonvilles ein strukturelles Merkmal heutiger Weltstädte darstellen beziehungsweise des heutigen Weltkapitalismus.

So ist auch „Welt der Kunst" dem Künstler zufolge ein Raum, in dem es keine Ausgrenzungen des künstlerischen Schaffens geben dürfte, in dem aber eine spezifisch afrikanische Gegenwartskunst zu positionieren ist. Sie ist insofern afrikanisch, als es sich um Objekte handelt, die aus der Auseiandersetzung mit einer lokalen afrikanischen Realität resultieren. Auf einer weiteren Ebene bezeichnet das Adjektiv die Art und Weise, wie ein Inhalt sichtbar gemacht wird. Die Art der Wahrnehmung und die Form der Darstellung sind Kouyaté zufolge deutlich lokalisiert.

Ludovic Fadaïro ist von seiner Ausbildung her stark im Globalen verankert, da er ausschließlich in Frankreich studierte. Andererseits hat er sich nicht nur mit afrikanischen traditionellen Kunstformen auseinandergesetzt, sondern auch intensiv mit lokalen Wissens-

formen, wie dem Orakelsystem des *Fa.* In bezug auf das Material verwendet der Künstler im wesentlichen industrielle Farben und nur wenig andere Materien, die wie die Kaurimuscheln zu Tradition zu rechnen wären. Allerdings verlagert Fadaïro die Bedeutung der Farben in den Raum von Tradition, da er die Auswahl mit afrikanischen Kulturen, der Beziehung der Menschen zum Spirituellen, verbindet. Besonderheiten seiner Technik, im Feld der Moderne, sind seine Überlagerungen (Abdeckungen) und sein Aufbrechen der Oberflächen durch Craqueluren (Biegen der Leinwand) und Abkratzen. Symbole sind in mehrfache Kontexte zu setzen. In bezug auf den Raum der Tradition greift der Künstler solche auf, die mit der „Wesenheit" in Verbindung stehen. In Moderne setzt er Eigenschöpfungen ein, vor allem, um essentielle Symbole zu ersetzen und dadurch zu schützen. Fadaïro wählt nicht den Umweg über das Zeichen, um in Moderne, und besonders im Globalen, das Symbol zu thematisieren. Je weiter der Künstler den Raum öffnet, umso mehr kombiniert er Symbole unterschiedlicher Systeme und Räume.

Zwei Konzepte stehen im Mittelpunkt des Schaffens des Künstlers: Vibration und Reisen. Vibration bezieht sich auf die Materie, wie z. B. das Kunstwerk, das zwischen Mensch und Spirituellem vermittelnd eingreifen soll. Reisen wiederum ist die Bewegung, die innere Kraft, die diese Beziehung gestaltet. Hierzu passend hebt Fadaïro die Bedeutung der Spiritualität afrikanischer Kulturen hervor. Diese artikuliert sich, immer noch in Tradition, entweder lokal oder verallgemeinert (Kultur der Ahnen). Gerade die verallgemeinerte Dimension erhält im Globalen ihre Entsprechung mit der Collage von de-lokalisierten Symbolen unterschiedlichster Systeme. Diese Gliederung ist auch bestimmend für das Selbstverständnis des Künstlers. Die Ablehnung des Begriffs „afrikanische" Gegenwartskunst als xenophoben Ausdruck fußt im tiefen Bewußtsein des Künstlers von Kunst als kulturell universelles Phänomen und seinen Erfahrungen mit räumlicher Mobilität. Insofern ist ein jeder als individuelle Persönlichkeit zu verstehen. Allerdings kann sich der Künstler aus dem Element der afrikanischen Kultur heraus artikulieren, sei diese lokalisiert oder verallgemeinert konzipiert (individuelle Wahl des Künstlers).

Romuald Hazoumé ist Autodidakt. In bezug auf seine beiden Ausdrucksformen, Masken und Bilder, ist in Tradition seine Auseinandersetzung mit alten afrikanischen Kunst- und Wissensformen von Bedeutung. Zwei weitere Aspekte sind für den Künstler charakteristisch, einerseits sein extensives Reisen und seine kommunikative Vernetzung, andererseits die ausgeprägte Akzentuierung seiner Lokalisierung in der Kultur der Yoruba. Seine Materialien wählt Hazoumé aus den verschiedensten Kontexten. Für das Schaffen seiner *„masques bidons"* ist das Aufgreifen ehemaliger westlicher Waren konstitutiv. Diese Materialien sind entweder kaputt oder bereits in einem Wiederverwertungszyklus gewesen. Des weiteren können Objekte aus dem globalen Warenfluß Verwendung finden, aber auch Dinge aus Tradition, lokale Materialien wie Kaurimuscheln, Glasperlen etc. In bezug auf seine Bilder seien insbesondere die Nutzung von Erdpigmenten und Kuhfladen erwähnt.

Der Aspekt der Technik wird von seiner Überzeugung geprägt, daß es im heutigen Kunstschaffen in Afrika gilt, neue und eigenständige Wege zu beschreiten. Hazoumés Weg basiert auf dem Aspekt der *„récupération"*. Er greift in Tradition Symbole und Wissensformen auf und setzt als Grundlage für sein Schaffen in demselben Feld bei den Masken die Jugend- „Maskengesellschaften" (*kaleta*), bei den Bildern z. B. die Malerei der Frauen an den Hauswänden.

Konzeptionell ist in Moderne *„récupération"* bei Hazoumé (für seine Masken und seine Bilder) die Besinnung auf die traditionellen Kulturen und die Artikulation der Kontinuität mit diesen. So ist für den Künstler das alte Geschaffene in Tradition für seinen schöpferischen Prozeß konstitutiv. In Moderne thematisiert er damit erstens den Verlust des Symbols und sucht zweitens nach der Neu-Aktivierung dieser alten kulturellen Errungenschaften. Im Feld des Globalen beläßt der Künstler einerseits die früheren Symbole als Zeichen. Gerade mit seinen Masken unterstreicht er die Dimension der Unterhaltung mit und durch Kunst. Dies erzielt Hazoumé, indem der anfängliche Bedeutungszusammenhang nicht mehr als entscheidende Ebene für die Wahrnehmung des Kunstobjektes fungieren muß. Andererseits, und dabei sind sowohl Bilder wie Masken einbezogen, geht es ihm um die Umwandlung des nunmehr globalen, deterritorialisierten Zeichens in jeweils regional spezifisch lokalisierte Symbole. Für Romuald Hazoumé ist „afrikanische" Gegenwartskunst ein Auftrag, daß sie keinesfalls als Subkategorie zur zeitgenössisch westlichen verstanden werden darf. Es geht darum, auf der Suche nach den Möglichkeiten der Kunst stets ihre Besonderheit durch Kontinuität zu alten afrikanischen Kunstformen zu suchen.

Georges Adéagbo bewegt sich zwischen dem Raum der Moderne, er ist Autodidakt, und jenem des Globalen, indem er in Frankreich studiert und bis 1972 gelebt hat. In bezug auf das Material gilt es von der Lokalisierung in Moderne auszugehen. Für seine Installationen sind Zeitungsausschnitte und Paraphernalia des Alltags wesentlich. Objekte des Globalen oder solche, die auf Tradition zu beziehen sind, werden aus diesem zentralen Feld bestimmt. Die Technik seiner Installationen besteht in der Vernetzung von Texten und Objekten. Wiederholung, Assoziation und Analogie sind für seine Diskursführung charakteristisch. Selbst wenn Installationen als „universelle" künstlerische Technik zu verstehen sind, durch die Art und Weise, wie Adéagbo stets eine lokale Ausdrucksweise sucht, ist sie im Raum der Moderne zu situieren.

Nichts könnte die Konzeption des Künstlers besser ausdrücken als sein Ausspruch *„ma personne de Georges"*. Der Künstler untermauert sein Anliegen, daß die Selbsterfahrung als Eigen-Erkenntnis die Freiheit des Handelns ermöglicht. Zugleich drückt der Künstler damit seine Ablehnung jeglicher aufgezwungener Ordnung aus. Tradition kann demnach auch keinen zentralen Stellenwert innehaben, sie ist nichts als Spuren – von früheren Systemen der Fremdbestimmung. Die globale Dimension von Adéagbos Schaffen wird in

Verbindung mit dem komplexen Verständnis von Geschichte sichtbar, das in allen seinen „vorübergehenden" Arbeiten *(installations éphémères)* strukturierend wirkt. Geschichte ist, wie könnte es anders sein, zunächst die eigene Erfahrung. Sie ist des weiteren die „objektive" Geschichtsschreibung, und schließlich die „offizielle", wie sie jeweiligen politisch-ideologischen Erfordernissen entsprechend geschrieben und interpretiert wird. Analog zum Hervorheben der Eigenerfahrung gegenüber jeglicher Fremdbestimmung sieht Georges Adéagbo „Welt der Kunst" als interaktiven Raum zwischen den Künstlern. Für ihn charakteristischer scheint jedoch die Hinterfragung des Begriffs „afrikanische Gegenwartskunst". Diesen Begriff gebe es im Gegensatz zum Konzept einer interagierenden Welt der Kunst. So stellt sich die Frage, was folglich mit dieser Abgrenzung intendiert sei.

Calixte Dakpogan steht mit seiner Ausbildung deutlich im Feld der Tradition. Man könnte meinen, daß selbst sein Wohnsitz, im Ruralen außerhalb von Porto Novo, diese Kontinuität veranschaulicht. Was seine verwendeten Materialien anlangt, so ist Eisen (in all seinen Erscheinungsformen) zwar nach wie vor das Hauptmaterial, nicht mehr aber das exklusiv gebrauchte. Auch Holz oder alte Plastikflaschen werden vom Künstler verarbeitet. So ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen den Räumen der Tradition und des Globalen. Der Schrott (Eisen) veranschaulicht diese Ambiguität. Im Sinne der Eisenverarbeitung gehört er in das Feld der Tradition. In seiner erstverarbeiteten Form (als Auto) gehört es ins Feld des Globalen, und als Schrott, in der Form des lackierten Blechs, in jenes der Moderne. Von der Technik her sind die anthropo- und zoomorphen Formen seiner Objekte in das Feld der Tradition zu plazieren. Mit den neuen Techniken des Verschraubens und Verbolzens bewegt sich der Künstler zunehmend ins Globale. Im Zentrum dieser Vernetzungen, in Moderne, steht allerdings die *„récupération"*.

Das Aufgreifen und Wiederverarbeiten entspricht bei Calixte Dakpogan dem Stöbern und der Neugierde am Erleben. Dabei sucht der Künstler die lokale Tradition (das Symbol) mit der heutigen afrikanischen Konsumgesellschaft (dem Zeichen) zu verbinden. Auf der einen Seite zeigt sich diese Beziehung in seiner Unterordnung unter den Gott *Ogun,* der Inspiration aus der Religion des *Vodoun,* wie beispielsweise an den Figuren der *asen.* Die globale Dimension hat dementsprechend bei Calixte Dakpogan stets einen lokalen Ausdruck, wobei im Verhältnis von Konsumtion und *„récupération"* nunmehr Zeichen gegenüberstehen. „Afrikanische" Gegenwartskunst bezeichnet schließlich die Besonderheit der künstlerischen Eigenerfahrung, indem damit die Kontinuität zum traditionellen Kunstschaffen unterstrichen wird. Nur aus diesem ist die Begegnung und Interaktion in Welt der Kunst möglich.

Théodore Dakpogan ist in bezug auf seine Ausbildung gleich wie sein Bruder Calixte in Tradition zu setzen. Was das Material betrifft, so ist einerseits der Faktor „Eisen" wesentlich und andererseits der des Rohzustandes. „Rohzustand" bedeutet für Théodore Dakpogan, daß das Material in der Skulptur auf seine aufgegriffene Form, also die vor der Be-

arbeitung des Künstlers, rückführbar bleibt. Damit situiert sich der Künstler deutlich im Bezugsrahmen zwischen Tradition und Moderne, eine Interaktion, die durch den Aspekt der Technik fundiert wird. *„Récupération"* nimmt hier die gleiche Stellung wie bei seinem Bruder ein. Doch bei Théodore werden auf der Seite von Tradition das Schweißen und die Patina betont, auf jener der Moderne neben dem Aufgreifen das Abschmirgeln und der Faktor Farbe.

Bei Théodore Dakpogan bezeichnet *„récupération"* den Prozeß des Aufgreifens und der Transformation. Zunächst ist darunter die Beziehung zur Kultur seiner Vorfahren zu verstehen, die er unter anderem anhand der Patina thematisiert. Der Künstler betont hierbei die Aspekte der Alterung und der Veränderung. In einer weiteren Dimension, in Moderne, bezieht sich sein Konzept auf das Alltagsleben in Afrika, wobei diesmal der Zeitfaktor mit dem Farblack ausgedrückt wird. Dieser bezieht sich immer wieder auf den vom Künstler transformierten Gegenstand. Im Globalen verschiebt Théodore Dakpogan dieses Konzept auf die jeweils spezifische Lokalisierung. In bezug auf „afrikanische" Gegenwartskunst nimmt der Künstler schließlich dieselbe Position wie sein Bruder Calixte ein.

Dominique Zinkpe ist Autodidakt. In bezug auf seine Materialien sind Holz, Erdpigmente, Sand und Schlamm in Tradition zu setzen. Ihnen stehen im Globalen Wasserfarben, Pastell und Färbemittel gegenüber. Draht als Ersatz für das Holz, um mehr Formungsfreiheit zu erhalten, ist in Moderne zu positionieren. Schließlich sei Jute sowohl in Tradition positioniert, in Verbindung mit dem Schützen, und im Globalen in jenem des Reisens. Zinkpes Technik besteht im Umwickeln und Bemalen, beides ist in das Feld des Globalen zu ordnen.

Seine Intention ist vom Konzept des „Rettens der Form" bestimmt. Dies artikuliert sich einerseits in Tradition mit Lokalisierung, in Moderne mit dem Schützen (durch Umwickeln). Dabei benutzt der Künstler die Assoziation zu Vorstellungen von Kraftobjekten in afrikanischen Religionen. Auf der anderen Seite, im Globalen, betont Zinkpe den Aspekt des Reisens. Dabei geht es ihm um Kommunikation und Wahrnehmung, zwei universelle Fähigkeiten mit individuellen Ausprägungen. Schließlich besteht für Zinkpe Welt der Kunst nur aus individuellen Künstlern.

Die Produktion des Lokalen und der Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst"

Um das Kunstschaffen im heutigen, globalen Kontext zu erfassen und zu untersuchen, erweiterte Appadurai seine fünf *„scapes"* um jenes der *„artscapes"*. Mit diesem Begriff meint er „Bilder des Hier und Jetzt – Bilder, welche den tatsächlichen Kunstwerken aus der gegenwärtigen postkolonialen Welt zugrunde liegen und diese motivieren" (Appadurai 1999: 55). Dieses globale Feld stellt sich für Künstler und Künstlerinnen aus postkolo-

nialen Staaten als Spannungsfeld zwischen dem Anliegen zeitgenössischer Kunst und der regionalen Bedeutung von Tradition dar. Während erstere danach streben solle, „die Gegenwart in der Gegenwart zu repräsentieren" (Appadurai 1999: 55), ist dieser Prozeß durch die „verfängliche Verführung und Tyrannei der Tradition" (Appadurai 1999: 56) behindert – die vor allem in China, Indien und Afrika erdrückend sei.

Für Appadurai ist Globalisierung auf der allgemeinen Ebene durch eine Auseinandersetzung unterschiedlicher Zeitlichkeiten gekennzeichnet – hier „die rapide Verbreitung einer großen Vielfalt von Diskursen und Praktiken der Moderne" (Appadurai 1999:54), da die Konstruktion einer nationalen Zeitlichkeit als Anliegen des Nationalstaates bei der Tradition eine wesentliche Rolle spielt. Für Künstlerinnen und Künstler liege die Last derselben darin, daß das Aufgreifen einer traditionellen Form immer nur den Dialog mit einer kulturellen Tradition impliziere, folglich dem nationalstaatlichen Ansinnen genüge. „Damit gewinnen sie zwar den Kampf um Authentizität, verlieren aber unweigerlich die Schlacht um Originalität" (Appadurai 1999: 56).

Im Kontext der vorliegenden Untersuchung stellt sich die Thematik von Appadurais *artscapes* in bezug auf das Selbstverständnis der Künstler, das heißt in bezug auf den Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst" sowie auf die Frage der Vernetzungen, die sie in ihrem Kunstschaffen vornehmen – insbesondere auf die Verknüpfungen mit Tradition. Was den Begriff der „afrikanischen" Gegenwartskunst anlangt, so kann er grob gesprochen entweder als Sammelbegriff verstanden werden, mit dem heutiges Kunstschaffen in Afrika charakterisiert werden könnte, verwendet werden oder er ist abzulehnen (wie es bei vielen Künstlern in Afrika der Fall ist). „Gegenwartskunst" wäre dann eine transkulturelle Kategorie der globalen *artscapes.* Tatsächlich erscheint der Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst" als höchst ambivalent. Im Versuch, eine Unterscheidung zwischen „moderner" und „zeitgenössischer" Kunst zu formulieren, betont Danto, daß es sich hierbei nicht nur um eine zeitliche Periode des Schaffens handelt, sondern um Kunst, die durch den „Stil der Verwendung von Stilarten" gekennzeichnet ist und von „Zeitgenossen" von uns geschaffen wird (Danto 2000: 31f), also unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich die Frage, ob sämtliche rezente Kunstformen in Afrika dieser Kategorie des Zeitgenössischen (des Hier und Jetzt), wie sie Danto für die europäisch-amerikanische Kunst verwendet, entsprechen könnten. Dabei muß hinterfragt werden, was in diesem Zusammenhang unter dem „Stil der Verwendung von Stilarten" zu verstehen sei. Künstlerische und gesellschaftliche Erfahrungen, Kenntnisse und Verfügbarkeiten von Stilarten, die nicht einem kulturellen Kontext zuzuschreiben sind, scheinen doch auf differentielle Stile der Verwendung und der Ansätze der künstlerischen Handlung zu verweisen. Es geht hier nicht darum, Kunstschaffen in Afrika das Prädikat des Zeitgenössischen zu verweigern (s. hierzu Soulillou 1996). Es geht jedoch darum, die Fragwürdigkeit eines Sammelbegriffes „afrikanische Gegenwartskunst" zu thematisieren und ebenso die globale Dimension des „Stils der Verwendung

von Stilarten" zu problematisieren, sofern die Gemeinsamkeit nicht als differentielle Qualität verstanden wird.

„Afrikanische Gegenwartskunst" als Sammelbegriff – und er wird in Abwandlungen sowohl bei Ausstellungen wie bei Buchpublikationen angewandt – beinhaltet für Künstler aus Afrika die Gefahr einer dreifachen Falle. „Afrikanisch" kann erstens die Forderung nach „Authentizität" bedeuten, die sich einerseits als Kontinuität des heutigen Kunstschaffens mit lokal traditionellen Kunstformen präsentiert, also sich in einem Aufgreifen und Weiterentwickeln zeigt, wo aber Tradition deutlich dominant wäre. Es könnte andererseits auch heißen, daß Künstler sich in den vom westlichen Betrachter bislang als charakteristisch angesehenen Kunstformen auszudrücken haben, (Holz-)Skulpturen und Masken, und dabei auf Malerei mit Keilrahmen, Installationen oder neue Medien verzichten sollten. Versuchen Künstler sich frei im globalen Fundus der Stilarten zu bewegen, und sich mit ihren Werken an den zeitgenössischen Lösungsmöglichkeiten egalitär zu beteiligen, könnte versucht werden, sie zweitens mit dem Hinweis auf unoriginelle Kopien und der Notwendigkeit des „Afrikanischen" in ihrer Kunst neuerlich in die Schranken zu verweisen – konzeptuelle Kunst und neue Medien für die europäisch-amerikanischen zeitgenössischen Künstler, Malerei und Skulptur für sie (s. Szalay 1998: 274). Drittens bezeichnet der Begriff eine pseudo-demokratische Beziehung, womit Objekte von Künstlern aus afrikanischen Staaten in Großveranstaltungen in Europa und Amerika zur „zusätzlichen Dekoration des Hauptthemas" werden (Li Xiang Ting 1998: 97) – der zeitgenössischen Kunst des Westens.

Was Appadurai (1999) als Last der Tradition bezeichnet, offenbart sich auf dieser begrifflichen Ebene als von außen determinierter Zwang, an afrikanischem Kulturerbe anzusetzen und dabei keine europäisch-amerikanischen zeitgenössischen Stilarten (sog. „westliche Subprodukte") zu verarbeiten. Sowohl das Selbstverständnis des Künstlers wie auch das Kunstwerk als „Konstruktion des kulturellen Raumes" erfahren somit eine Fremdbestimmung. Diese letztere präsentiert sich in ihrem universellen Definitionsanspruch als natürlich gegebenes Verhältnis der „organischen Gemeinschaft" (Danto 2000: 213) der westlichen Kunstwerke zu den Objekten afrikanischer Herkunft. Tatsächlich handelt es sich um eine Beziehung, die durch die westlichen Repräsentanten determiniert wird. Das natürlich Gegebene erweist sich daher als Machtverhältnis, wodurch nicht nur die Rezeption des Objektes kontrolliert werden soll (s. folgendes Kapitel), sondern vor allem der künstlerische Prozeß, die besondere Form der Konstruktion des kulturellen Raumes.

Angesichts dieses Umstandes, daß „afrikanische Gegenwartskunst", im Sinne von westlichen Machtdiskursen, Künstler aus verschiedenen afrikanischen Staaten in ihrer kreativen Arbeit einzugrenzen droht, stellt sich vielmehr die Frage, wie sie sich selbst zur globalen Kunstwelt – der „Welt der Kunst", hier als Gemeinschaft der Kunstwerke und Künstler – positionieren. Entgegen dem Entweder-Oder, entweder afrikanisch-authentische Kunst-

werke oder westliche Subprodukte, sind die Vernetzungen, die im künstlerischen Prozeß vorgenommen werden, über das Selbstverständnis und die Eigenbestimmung des künstlerisch Afrikanischen oder künstlerisch Globalen in der je eigenen Kunst zu erklären.

Romuald Hazoumé vertritt sicher die radikalste Meinung auf der einen Seite des Spektrums. „Afrikanische" Gegenwartskunst ist im Verhältnis zur westlichen zeitgenössischen Kunst auf der Grundlage ihrer Besonderheit zu sehen. Kunst gibt es hier wie dort, nur beruht sie im jeweils Lokalen (hier die afrikanische, da die westliche[22] Kunst) auf unterschiedlichen Auseinandersetzungen. Damit akzentuiert der Künstler die Differenz in der Beziehung zueinander im Kontext der „Welt der Kunst". Auf seiten des künstlerischen Prozesses wendet er sich gegen jede Imitation westlicher Stile und verlangt, aus Auseinandersetzungen mit afrikanischen Kontexten heraus zu arbeiten. Indem Hazoumé diese Beziehung deutlich als Machtverhältnis versteht, erscheint sein Anspruch auf seine Kunst als „afrikanische Gegenwartskunst" als selbstbestimmte Machtkategorie, die sich Fremdzuschreibungen, Hierarchisierungen, Abgrenzungen beziehungsweise Ausgrenzungen entschieden widersetzt.

Hazoumé am nächsten stehen Calixte und Théodore Dakpogan. Bei ihnen ist der Begriff allerdings nur als besondere Qualität ihres künstlerischen Schaffens zu verstehen, das sie aus der genealogischen Kontinuität zu ihren Vorfahren erklären. Mit Ibrahima Keïta, Kra N'Guessan und Issa Kouyaté erfährt der Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst" eine weitere Verschiebung. Ihre Kunstwerke sind einerseits durch die Auseinandersetzung mit Strömungen der westlichen Moderne geprägt. Andererseits trachten sie danach, darin eine spezifisch afrikanische Dimension zu artikulieren. Bei Keïta geht es um den Ausdruck seiner „modernen Afrikanität", N'Guessan sieht das Afrikanische in der besonderen Wahrnehmungs- und Reflexionsform des Künstlers. Schließlich bezieht es Kouyaté auf diese Formen und auf die Thematik der afrikanischen gesellschaftlichen Realität. Bei allen dreien bedeutet „afrikanische Gegenwartskunst" das Suchen nach einer eigenständigen Ausdrucksform, die aus der Situierung in einem kulturellen Zwischenraum (Ibrahima Keïta, Kra N'Guessan) beziehungsweise aus dem rezenten Phänomen der Bidonvilles in Côte d'Ivoire hervorgeht (Kouyaté).

Bei Ludovic Fadaïro und Youssouf Bath kippt der Begriff. Gegenüber der positiven Machtbesetzung bei Hazoumé wird er bei ihnen zum Ausdruck des europäisch-amerikanischen Hegemonieanspruchs. „Afrikanische Gegenwartskunst" symbolisiert für sie eine heutige Ghettoisierung von Kunstwerken afrikanischer Künstler. Demgegenüber postulieren sie die Universalität der Kunst, wodurch die Künstler und ihre Kunstwerke ohne jegliche geographische Zuordnung in „Welt der Kunst" interagieren. Die besondere Art der Ausdrucksform – Fadaïro spricht von einer möglichen *„expression africaine"*[23] – ergibt sich

22 Damit wird die zeitgenössische europäisch-amerikanische Tradition gemeint.

23 Dieser „afrikanische Ausdruck" besteht bei ihm in der Vernetzung universeller künstlerischer Lösungen mit dem allgemeinen kulturellen Kontext Afrikas und dem Ausdruck aus einer spezifisch lokalen afrikanischen Kultur heraus.

aus der Art und Weise, wie die Synthese im Objekt geschaffen wird. Diese ist ihrer Ansicht nach für jeden Künstler charakteristisch.

Als Ausdruck eines westlichen Hegemonialdiskurses lehnt Théodore Koudougnon den Begriff dezidiert ab. Hingegen bescheinigt er ihm eine Gültigkeit in Zusammenhang mit seinem Konzept einer „Sensibilität des Milieus". Für Koudougnon hat das nicht unbedingt etwas mit den tatsächlich gegebenen sozialen Formen zu tun, in denen der Künstler lebt. Es handelt sich vielmehr um die Fähigkeit, einen kulturellen Raum erfahren und künstlerisch ausdrücken zu können. „Afrikanisch" könnte daher jedes Kunstwerk sein, das von einem Künstler welcher Herkunft auch immer infolge seiner Erlebensbereitschaft lokaler (regionaler) afrikanischer gesellschaftlicher und kultureller Verhältnisse geschaffen wurde.

Mathilde Moro und Dominique Zinkpe sind in der Weiterführung dieser Idee zu sehen. Die Fähigkeiten zur Wahrnehmung und zum schöpferischen Ausdruck sind ihres Erachtens Qualitäten, die Künstler universell auszeichnen und jeweils individuell ausgeformt sind. Insofern kann „afrikanisch" höchstens die Erscheinung des Kunstwerkes charakterisieren (Moro), für Zinkpe ist es das behandelte Thema. Beide Aspekte haben jedoch nichts mit dem künstlerischen Prozeß als solchem zu tun. Mathilde Moro und Dominique Zinkpe erachten daher den Begriff einer „afrikanischen Gegenwartskunst" für obsolet.

Für Georges Adéagbo ist der Begriff als Element realer Macht gegeben. Insofern ist es für ihn kein Thema, ob er anzunehmen oder abzulehnen wäre. Für den Künstler stellt sich auch nicht die Frage, welche Qualität des Künstlers oder des Kunstwerks er bezeichnen könnte. Viel interessanter scheint Adéagbo die Überlegung, wozu der Begriff dienen soll, wie er im westlichen Hegemonialdiskurs angewandt wird, welche Vorstellungen er transportiert, was damit abgesichert oder verhindert werden soll. Genauso wie Adéagbo seine Installationen von der Warte des *„ma personne de Georges"* gestaltet, positioniert er sich zum Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst" – als Reflektierender und reflektiert Habender stellt er sich über die Realität der Machtverhältnisse.

Yacouba Touré verwehrt sich nicht nur gegen den Begriff der „afrikanischen Gegenwartskunst". Überhaupt gilt es heute die ständige Suche Afrikas in der künstlerischen Auseinandersetzung zu überwinden. „Afrikanische Gegenwartskunst" bezeichnete früher (1960er bis 1980er Jahre) die Suche nach eigenständigen Ausdrucksformen, sie hat in Côte d'Ivoire mit *Vohou Vohou* ihren eigenen Weg gefunden, in Sénégal zum Beispiel mit der *Négritude*-Bewegung, oder in Nigeria mit der Zaria Art Society und später mit der Nsukka-Gruppe. Heute, wo es um das weitere Beschreiten der künstlerischen Wege in die globale Vernetzung geht, hat dieser Begriff Funktion und Inhalt verloren. Bei Touré wird hingegen das Postulat der „Universalität der Kunst" zu einem Kampfbegriff. Damit beansprucht der Künstler, sich mit den eigenen schöpferischen Kräften am globalen Diskurs in der Gemeinschaft der „Welt der Kunst" agierend, und nicht nur rezipierend, zu beteiligen, den universellen Fundus an Stilarten den eigenen Intentionen entsprechend zu nutzen. Es

ist der Anspruch, sich als afrikanischer Künstler von der Forderung an ihn und der ihm aufgebürdeten Last zu befreien, sich ausschließlich mit seinen kulturellen Traditionen zu beschäftigen und sich in Kontinuität zu lokalen Kunsttraditionen setzen zu müssen. Mit diesem Postulat fordert Yacouba Touré egalitär-reziproke Auseinandersetzungen in „Welt der Kunst" ein.

Als zweite Komponente, die es in Hinblick auf die Konzeption der globalen *artscapes* zu analysieren gilt, wurden eingangs die von den Künstlern vorgenommenen Vernetzungen erwähnt. Einerseits handelt es sich um jene mit Tradition, wodurch allerdings Appadurai (1999: 55) zufolge der nationalstaatlichen Zeitlichkeit gedient würde, da ein solcher Beziehungsaufbau im Lichte der Konstruktion historischer Kontinuitäten und nationaler Identitäten zu sehen sei. Hingegen gehe es andererseits darum, das Hier und Jetzt zu repräsentieren und in diesem Anliegen nicht ständig dem Zwang der lokalen historischen Auseinandersetzung ausgesetzt zu sein, sondern sich mit den globalen Dimensionen den heutigen gesellschaftlichen Verhältnissen zu widmen.

Betrachtet man die Aussagen und Einstellungen der hier behandelten afrikanischen Künstler, so zeigt sich, daß ihre Haltungen zu Tradition nur aus den gegenwärtigen Verhältnissen zu verstehen sind. Bis auf Théodore und Calixte Dakpogan, die ihre künstlerische Tätigkeit mit ihrer Zugehörigkeit zu einem Clan der Schmiede verbinden, grenzen sich alle anderen Künstler von dem ab, was unter traditionellen Künstlern zu verstehen war und ist. Des weiteren zeigt sich bei den Künstlern, bei denen Tradition ein Thema ist, ein sehr differenziertes Verständnis dessen, was sie sein könnte und welche Haltung dazu einzunehmen ist. Zum Beispiel hat sie bisweilen eine mythische, allgemein afrikanische Dimension, wie bei Youssouf Bath oder Ibrahima Keïta, der in diesem Zusammenhang bewußt vom „wahren Afrikaner" spricht. Théodore Koudougnon thematisiert nicht unmittelbar Tradition, sondern die Bedeutung ihres Verlustes durch den Kolonialismus, ähnlich wie Romuald Hazoumé diesen Verlust als machtvolle Zerstörung einer bestimmten Tradition anklagt, die in Hinblick auf Unterjochung und Bevormundung der Menschen vollzogen wurde. Mathilde Moro interessiert sich vielmehr für die Geschichten von Orten und der Menschen, die an ihnen gelebt und Spuren hinterlassen hatten.

Ist das Aufgreifen von Tradition ein künstlerisches Thema, so muß dennoch bedacht werden, daß es sich niemals um den gesamten Corpus vorkolonialer Traditionen handeln kann, der in das Kunstwerk einfließt. Das ist sowohl aufgrund der heutigen gesellschaftlichen Stellung der Künstler wie der kolonialistisch erzwungenen Veränderungen weder möglich, noch liegt es in den Intentionen der Künstler. Das Aufgreifen von Tradition(en) in der Gegenwart erfolgt sicher nicht aus einem „desire for purity, which would testify only to the imaginations of dead ancestors" (Mudimbe 1991: 276; 1994: 154). Es handelt sich auch nicht nur um die künstlerische Umsetzung eines Elements vorkolonialer Tradition aus Reflexionen im Hier und Jetzt. Es sind zugleich Auseinandersetzungen mit den kolo-

nialistischen gesellschaftlichen Verhältnissen und jenen vielfältigen nach Erlangung (Erkämpfung) der Unabhängigkeiten (s. Werbner and Ranger 1996). Im Bereich der Kunst geht es stilistisch dabei um die Beziehungen zur abendländischen Kunst, vor allem zu den modernen und zeitgenössischen westlichen Kunstformen, und darum, wie gleichzeitig an die verschiedensten lokalen künstlerischen Traditionen angeknüpft werden kann. Die Suche nach eigenen Wegen im künstlerischen Ausdruck bewegt sich insofern im Spannungsfeld zwischen dem Problem, wie Elemente traditionellen Kunstschaffens in Afrika aufgegriffen und umgesetzt werden können, und der Emanzipation aus der westlichen Bevormundung, der Befreiung vom Diktat des überholten europäischen Akademismus.

Im Komplex der „Welt der Kunst", als globale Gemeinschaft der Künstler und Kunstwerke, beanspruchen die Künstler das Recht, welche Elemente von Tradition auch immer zu thematisieren und gleichzeitig frei über die weiteren globalen Stilelemente verfügen zu können. Das Recht und die Freiheit, dies zu beanspruchen, bedeutet, die Ausdrucksform den Intentionen entsprechend wählen und nicht nach Kriterien wie Authentizität, Inauthentizität (westliches Subprodukt) oder Originalität, die erstens den Schaffensprozeß einengen und zweitens im Verhältnis zu den historischen gesellschaftlichen Beziehungen inadäquat erscheinen. Ob Romuald Hazoumé die Dominanz stärker bei traditionellen Elementen ansetzt, hat mit der Betonung eines differentiellen kulturellen Diskurses zu tun. Auf der anderen Seite des Spektrums sucht Yacouba Touré die Lösung in der Verfügung über sämtliche zeitgenössische Stiltraditionen und transponiert seinen Kunstdiskurs aus dem Besonderen (der Suche nach Afrika) in einen allen Künstlern gemeinsamen, globalen.

In den Auseinandersetzungen konstituieren Materie, herausragend bei Youssouf Bath, und Techniken, wie Craqueluren (Koudougnon), *grattage* (Keïta und Fadaïro), *récupération* (Kouyaté und die Brüder Dakpogan), wesentliche Elemente der Konstruktion von Lokalität. Allerdings ist der Begriff der Lokalität ambivalent, da mehrfache Bedeutungsbesetzungen im Objekt je nach kontextueller Positionierung möglich werden – sei es stärker aus dem Blickpunkt des Globalen oder des Lokalen. Der künstlerische Prozeß wird insofern als „Konstruktion eines kulturellen Raumes" aufgefaßt, weil das Kunstwerk als kultureller Ort erscheint, in dem die vorgenommenen Vernetzungen verdichtet sind. Sie unterscheiden sich von den sozialen Beziehungsgeflechten, in denen die Künstler leben, obschon diese letzteren einen Teil des Wahrnehmungs- und Erlebniszusammenhangs der Künstler bilden. Die Konstruktionen kultureller Räume führen über diese letzteren hinaus, indem sie einerseits die gegebenen sozialen Formen thematisieren oder verhandeln – Aspekte werden akzentuiert oder aus der Vergessenheit ausgegraben –, und andererseits werden über die Verwendung von Stilarten oder durch die Reflexion unterschiedlicher gesellschaftlicher Bedeutungsformen von Kunstwerken die jedem Künstler eigenen Interaktionen in „Welt der Kunst" gebildet.

Tabellen:
Die Systeme der Konstruktion des kulturellen Raumes

YOUSSOUF BATH

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Recherchen zu traditionellen Kunstformen	Abgrenzung gegenüber traditioneller Kunst	Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich	
Material	Rindenbaststoff als Bildträger; lokale Materialien als Farben; Bedeutung der Materie Tusche und Kreide		Wenig Industriefarben Physische Beschaffenheit von Tusche und Kreide	
Technik	Rindenbaststoff: Bearbeitung; Gewinnung lokaler Farben; Bildaufbau: von unten nach oben, Tiefenschichten	Maltechnik: rasch, ohne Möglichkeit zur Übermalung	Technik der Malerei ist universell Jegliche künstlerische Lösungen sind universell	
Konzepte		SYNTHESE		
	ikonogr. Symbole und Mythen Tradition: a) allgemein kulturelles Erbe Afrikas b) mythische Orte von Kultur in Westafrika südlich der Sahara	Wiedererarbeiten des Sinnes der Zeichen: a) Symbol zu Zeichen b) Eigenkreation von Symbolen als Zeichen für Betrachter	Zeichen global: ausgehend von der Eigenkreation; Erfahren vom Verlust des Symbols und Wiederaneignen durch Lokalisierung des Zeichens	Künstler allgemein: Mitglied der Welt-Gemeinschaft aller Künstler. Darin eventueller Ausdruck aufgrund der Recherchen zum Lokalen; „afrikanische" Gegenwartskunst abgelehnt, auch weil inhaltsleerer Sammelbegriff

THÉODORE KOUDOUGNON

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Recherchen zu traditionellen Kunstformen: v. a. Tatauierungen u. Skarifizierungen	Abgrenzung gegenüber traditioneller Kunst	Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich	
Material	Durch Ähnlichkeit im Sinne von lokalem Material	„matériaux bruts"; Konzept der Ähnlichkeit	Industriefarben	
Technik		Dichte und Schichtungen Möglichkeit, Patina, Craqueluren	Technik universell; Aufgreifen künstlerischer Lösungen: universell	
Konzepte	Tradition: a) spezifisch und lokalisiert b) als historisch sich verändernder Komplex c) Verlust der „Kultur der Ahnen" (mythischer Ort)	*BRASSAGE* (das Mahlen) *SE RESOURCER* sich wiederverwurzeln	Kulturelle Mischungen als universelle Prozesse	Kunst ist universell; „afrikanische" Gegenwartskunst durch Besonderheit des Werkes
	allegorische Dimension: das Symbol des Traditionellen	allegorische Zeichen: Neugestaltung; allegorische Dimension: Armut und Kontext des Dorfes im Bidonville		
		SENSIBILITÄT DES MILIEUS	„*Brassage*" und „*se resourcer*" auf globale Dimension	„Afrikanisches" des Objekts durch Sensibilität des Milieu ausgedrückt

KRA N'GUESSAN

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Auseinandersetzung mit traditionellen Kunstformen	Abgrenzung zu traditioneller Kunst	Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich; Studium der Kunst in Frankreich	
Leben/Reisen			Lebt in Frankreich und Côte d'Ivoire	
Material	lokales Material: a) verallgemeimeinert (z. B. Sand) b) spezifisch (Baule)	Materialien des Hier und Dort	Material des Reisens, z. B. Gepäckschein; Industriefarben	
Technik		Collagen: Prinzip hier und dort, z. B. afrikanische Symbole gegenüber Lateinschriftzeichen; *peintures-volumes* mit Rückgriff auf traditionelle afrikanische skulpturale Gestaltungsweisen	Technik universell; universelle formale Lösungen: Papiercollagen; Bezug zu Schwitters; Bezug zu Tàpies	
Konzepte	Symbol der Eidechse; Symbole: Für lokale Nichtlateinschriftkundige; Tradition lokalisiert: Kultur der Baule	*VAS-ET-VIENS:* a) „Ich war dort, bin jetzt da"; b) westliche Zeichen zu Symbolen; c) Afrikanität: Prinzip kultureller Handlung	REISEN: a) Interaktionsraum zwischen Kulturen; b) de-lokalisiert; c) Permanenz kultureller Veränderung	Egalitärer Interaktionsraum der Künstler der Welt; „afrikanische" Gegenwartskunst: „afrikanisch" durch Wahrnehmungs- und Reflexionsformen der Künstler

YACOUBA TOURÉ

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Auseinandersetzung mit traditionellen Kunstformen	Deutliche Abgrenzung gegen jegliche traditionelle Kunstform; heute auch Abgrenzung als Hinausgehen über *Vohou Vohou*	Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich	
Material	lokale Materialien wie Textilien, Schnüre etc.		Industriefarben	
Technik			Technik universell; universelle formale Lösungen	
Konzepte	a) Symbole für lokales kulturelles Erbe; b) Textilien: lokale Geschichten	*DÉPASSEMENT* Kritische Erörterung im Sinne des Sichtbarmachens der Permanenz von Handlung und Veränderung	*DÉPASSEMENT* und AFRIKANISCHE ÄSTHETIK; *Trans-Vohou* und *Esprit XIEP*, Vernetzungen: a) Material und Zeichen für das Lokale; b) kritische Erörterung für die Zeitlichkeit; c) universelle künstlerische Lösungen	„afrikanische" Gegenwartskunst a) früher (1960er Jahre) als Rehabilitierung des afrikanischen kulturellen Erbes; b) Ablehnung des Begriffs, da diese Rehabilitierung heute nicht mehr sinnvoll: künstlerischer Diskurs muß im globalen Raum geführt werden: jeder Künstler mit seinem individuellen Ausdruck

IBRAHIMA KEÏTA

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Recherchen zu traditioneller Kunst	Abgrenzung zu traditioneller Kunst	Kunsthochschulen in Côte d'Ivoire und Frankreich	
Material	lokale Materialien wie Textilien und Schnüre, die mit kulturellem Erbe verbunden werden	Autokennzeichen, Rechnungen, Zeitungsausschnitte, Papiermaché und Gips	Industriefarben	
Technik	Symbole Abstraktion	a) *„Suspension"* b) *„Grattage"*	Technik universell; künstlerische Lösungen universell	
Konzepte	DER WAHRE AFRIKANER Verlust der „Kultur der Ahnen" „Abstraktion" als Kontinuität mit traditioneller Kunst; Symbole; Farbe als Bedeutungsträger für „Afrika"	DER MODERNE AFRIKANER a) Distanz zur traditionellen Kultur b) Konsumtion c) Bewegung in verschiedenen kulturellen Kontexten d) Beziehung zu Tradition ist zu konstituieren	Afrikanität im globalen Kontext	„afrikanische" Gegenwartskunst durch Afrikanität artikuliert, d. h. durch Art, wie Bezug zur Tradition gestalterisch geschaffen wird

MATHILDE MORO

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung		Abgrenzung zu traditioneller Kunst	Kunsthochschule in Côte d'Ivoire	
Material	Rindenbaststoff als Gestaltungsmittel		Industriefarben	
Technik		Textur: a) Rindenbaststoff, Risse, Wellen, Löcher b) eventuelle Strukturierung mit Kamm; Abstraktion: das Nicht-Sichtbare, das Bedeutungsinnere der Form: 1. früher Dominanz dunkler Farben; 2. heute auch helle Farben	Technik und künstlerische Lösungen universell	
Konzepte			ERFÜHLEN – das Ausgraben von Formen: a) Geschichte als Erfahrung von Menschen; b) Vision menschlicher Gerechtigkeit; c) Harmonie als Einheit von Gelebtem und Erleben	„afrikanische" Gegenwartskunst: a) „afrikanisch" kann nur das Äußerliche sein; b) Kunst ist global, ohne regionaler Spezifizierung; c) Künstler als individuelle Persönlichkeit

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung		Deutliche Abgrenzung zu traditioneller Kunst	Kunsthochschule in Côte d'Ivoire	
Material	Rindenbaststoff ausschließlich als Gestaltungsmittel	verschiedenste Materialien aus Stadt in Zusammenhang mit Bidonville; Papier als Bildträger	Industriefarben	
Technik		*„Récupération"* a) Materialien b) Graffiti als Zeichen c) Formen und Farben	Technik und künstlerische Lösungen universell	
Konzepte		*RÉCUPÉRATION* und *BIDONVILLE:* Ästhetik des Abfalls; a) Marginalisierung in Stadt; b) lokale Formen	*Bidonville* als strukturelles Merkmal des Weltkapitalismus	„afrikanische" Gegenwartskunst: Charakteristikum drückt sich in lokaler Realität aus: a) Form der Wahrnehmung; b) Art der Sichtbarmachung (Formgebung)

LUDOVIC FADAÏRO

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Recherchen zu traditioneller Kunst; Auseinandersetzung mit traditionellen Wissensformen (Orakelsystem *Fa)*	Abgrenzung zu traditioneller Kunst	Ausbildung an Kunsthochschulen in Frankreich	
Leben/Reisen			Längere Aufenthalte in Frankreich und Kanada	
Material	Kaurimuscheln; Bedeutung von Farbe		physische Beschaffenheit der Farbe	
Technik	Symbole der Wesenheiten	Überlagerungen, um abzudecken; Aufbrechen: a) Craqueluren durch Biegen b) Abkratzen; Symbole: Eigenkreationen	Technik und künstlerische Lösungen universell; Symbole unterschiedlichster Systeme und Räume	
Konzepte	Spiritualität als Charakteristikum afrikanischer Kulturen; Kultur der Ahnen: von Lokalisierung (Fon, Yoruba) zu einem verallgemeinerten afrikanischen kulturellen Erbe	VIBRATION und REISEN: Beziehung zwischen Mensch und Spirituellem: a) Materie vermittelt b) gestaltende innere Kraft	Verallgemeinerung von Symbolen: Wahrnehmung durch Kombination verschiedenster Symbole	„afrikanische" Gegenwartskunst: Ablehnung: xenophober Ausdruck; Künstler als individuelle Persönlichkeit; „afrikanischer" Ausdruck des Werkes möglich a) lokalisiert b) verallgemeinert

ROMUALD HAZOUMÉ

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Auseinandersetzung mit traditionellen Kunstformen; Recherchen zu traditionellen Wissensformen (z. B. *Fa*, Sprichworte der Fanti)	Autodidakt		
Leben/Reisen	Betonung der Lokalisierung in Kultur der Yoruba		extensives, weltweites Reisen; kommunikative Vernetzung	
Material	lokale Materialien a) Masken: Kaurimuscheln, Glasperlen etc. b) Bilder: Erdpigmente, Kuhfladen	*Récupération:* wiederaufgegriffene westliche Objekte (kaputte und/ oder umfunktionierte)	Objekte aus globalem Warenfluß	
Technik	Aufgreifen von Symbolen und Wissenssystemen; Grundlagen: a) Masken: an Jugend-Maskengesellschaft angelehnt *(kaleta)* b) Bilder: z. B. Malerei der Frauen in Dörfern	a) eigene Wege beschreiten b) *Récupération*		
Konzepte	Das alte, bereits Bestehende (Material, Technik, Symbol)	*RÉCUPÉRATION* für *„masques bidons"* und Bilder: Besinnung von traditionellen Kulturen; Kontinuität mit traditionellen Künstlern a) Verlust des Symbols b) Zeichen zu Symbolen durch Neuaktivieren des bereits Bestehenden	Zeichen als Zeichen: Masken-Unterhaltung durch Kombination des Materials; Zeichen zu Symbolen: Masken und Bilder – aus globaler De-Territorialisierung zu jeweiliger Lokalisierung	afrikanische Gegenwartskunst a) eine Kunstform, die keine westliche Subkategorie ist; b) Weiterentwicklung alter afrikanischer Kunsttraditionen; c) In Besonderheit gegenüber der westlichen Kunst

GEORGES ADÉAGBO

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung		Autodidakt	Studium der Rechtswissenschaften in Frankreich	
Leben/Reisen			Lebte in Frankreich; Tätigkeit in Chemielabor	
Material	Holzskulpturen und andere Dinge	Zeitungsausschnitte; eigene Texte; Bilder (bestellte), Paraphernalia des Alltags; immer Objekte des jew. Ortes	Bücher und Zeitschriften	
Technik		Installation: Vernetzung von Texten und Objekten; a) Wiederholungen b) Assoziationen und Analogien; vergängliche Installationen *(éphémères)*		
Konzepte	Tradition: nichts als Spuren	*„MA PERSONNE DE GEORGES"* a) Selbsterkenntnis als Bedingung für die Freiheit des Handelns im Gegensatz zu b) aufgezwungenen Bestimmungen; Archäologie: Aufzeigen von Systemen der Fremdbestimmung	Geschichte und Geschichten a) Eigenes Erfahren gegenüber: b) „objektiver" Geschichtsschreibung c) „offizieller Geschichtsschreibung" (der Machthaber)	„afrikanische" Gegenwartskunst: a) Es geht um die Intention, die mit dem Adjektiv verbunden ist b) Künstler als Teil der Gemeinschaft der Künstler der Welt

CALIXTE DAKPOGAN

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Schmied	Als Künstler in Kontinuität zu traditionellen Künstlern		
Leben/Reisen	Lebt in Gehöft im Ruralen			
Material	Eisen (Schrott)	farbiges Blech; Holz	Material von Autos, Fahrrädern etc.; Plastikbehälter	
Technik	Anthropo- und zoomorphe Züge vieler Werke	*Récupération*	Verbolzen und Verschrauben	
Konzepte	Unterordnung unter Gott *Ogun;* Religion des *Vodoun;* *Asen*	STÖBERN und ERLEBEN *Récupération* a) lokale Tradition (das Symbol) gegenüber		„afrikanische" Gegenwartskunst: Besonderheit in der Positionierung in Kontinuität zu traditioneller künstlerischer Tradition
		b) afrikanische Konsumgesellschaft (das Zeichen)	Das Globale und der lokale Ausdruck: Konsumtion und *Récupération* (Zeichen gegenüber Zeichen)	

THÉODORE DAKPOGAN

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung	Schmied	Als Künstler in Kontinuität zu traditionellen Künstlern		
Material	Eisen (Schrott)	farbiges Blech	Material von Autos, Fahrrädern etc.	
Technik	Schweißen; Patina	*Récupération;* Abschmirgeln		
Konzepte	Unterordnung unter Gott *Ogun;* Religion des *Vodoun;* *Asen;* Respekt für traditionelle Vorstellungen (Patina)	AUFGREIFEN und TRANSFORMATION a) Alltagsleben: Afrika (farbiger Lack) b) Kreationen (farbiger Lack)	Jeweilige Lokalisierung	„afrikanische" Gegenwartskunst: Besonderheit in Positionierung in Kontinuität zu traditioneller künstlerischer Tradition

DOMINIQUE ZINKPE

	Tradition	Moderne	Globale	Welt der Kunst
Ausbildung		Autodidakt		
Material	Jute; Holz (Äste etc.); Sand, Erdpig- mente, Schlamm	Draht	Jute als Transport- mittel; Wasserfarben, Pastell, Färbemittel	
Technik			Umwickeln Bemalen	
Konzepte	Lokale Bedeutung Holz: Assoziation zu traditionellen Kraftobjekten	RETTEN DER FORM Schützen; Kommunikation; Wahrnehmung	Reisen	„afrikanische" Gegenwartskunst: a) keine spezifisch afrikanische Aus- drucksform b) Nur individueller Künstler

GLOBALISIERUNG – Kunstwelten und Welt der Kunst

„Als ich in Österreich war, haben wir öfter miteinander diskutiert. Aber hast Du das gesehen, was hier bei mir los ist? Konntest Du die Dinge verstehen, die Du jetzt verstehst? Nein! Jetzt bist Du zu mir gekommen und bist nicht nur einen Tag geblieben, um am nächsten wieder ins Flugzeug zu steigen. Du bist seit drei Wochen bei mir, Du suchst und Du findest immer wieder Fragen. Jetzt verstehst Du, wie ich lebe, in welchem Umfeld ich arbeite, welche Rolle ich hier innehabe" (Hazoumé 10/10/97).

Viele Künstler äußerten sich wie Romuald Hazoumé. Ihre Arbeit und Auseinandersetzungen zu verstehen bedeutet für sie, über das Kunstwerk, das vielleicht in Europa oder Amerika zu sehen ist, hinauszugehen. Für sie ist ein tieferes Interesse an ihrem Schaffen mit dem Erfassen der Bedingungen verknüpft, unter denen sie schöpferisch tätig sind. Manche schaffen ihre Kunstwerke in ihren engen Wohnungen. Andere verfügen über kleine Ateliers. Selbst wenn es sich um eine rostige Wellblechhütte handelt, in die es regnet, empfinden sie das bereits als qualitativen Fortschritt für ihre Arbeitssituation. Ferner gilt es, das Umfeld darzustellen – wo die Künstler ihre Werke einem größeren Publikum zeigen können, welchen Konditionen sie dabei unterworfen sind, wie ihre Objekte von Sammlern gehandhabt werden. Und schließlich ist danach zu fragen, welche Möglichkeiten der Information über das weitere Kunstgeschehen in Afrika, Europa, Amerika, auf der Welt bestehen, inwieweit lokale und globale Diskurse zu zeitgenössischer bildender Kunst nicht nur existieren, sondern auch wie daran teilgenommen werden kann.

Die umfassenden Kontexte der Kunstproduktion[1] hat Howard Becker in seinem Buch „Art Worlds" (1982) theoretisch untersucht. Der Begriff der Kunstwelt, *„art world"*, stammt freilich von Arthur Danto (1964) und war in der Folge von George Dickie (s. z. B. 1975) als konstitutiv für die Institutionen-Theorie übernommen worden. Während eine Erörterung der verschiedenen Konzepte im zweiten Teil dieses Kapitels vorgenommen wird, dient zur folgenden Untersuchung Beckers Konzept als Grundlage, indem es ein soziologisches ist. „The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and the consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts" (Becker 1984: 1). Während es Danto im Zusammenhang mit dem Begriff um das Wesen von Kunst geht, also was ein Kunstwerk von einem anderen Objekt grundlegend unterscheidet, und Dickie sich um die Zuordnung des Status des Werkes als *„candidate for appreciation"* (Dickie 1975: 34) interessiert, geht es bei Beckers soziologischem Konzept weder um das eine noch um das andere, sondern um die gesellschaftlich komplexen Netzwerke, wodurch Kunst geschieht.

---

1 Becker schließt in seiner Arbeit alle Bereiche von Kunst ein.

Solche gesellschaftlichen Verbindungen beziehen sich auf jene Personen, die mit dem Prozeß der materiellen Schaffung des Objekts in Beziehung stehen, wie Händler und Assistenten, ebenso auf jene Personen, die an den konstitutiven Diskursen teilhaben, wodurch Objekte als Kunst angenommen werden und als solche in gewisse Zirkulationssysteme (Museen, Kunsthallen, Ausstellungen, Galerien, Privatsammlungen, Medien) eingebracht werden. „Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art (Becker 1984: 34). Zu einer Kunstwelt gehören Institutionen wie Kunsthochschulen, Museen, Kunsthallen, Biennalen, Galerien, Kunstmedien. Man mag ebenso all jene anführen, die in der einen oder der anderen Form mit Kunstwerken in Verbindung stehen, Museumsdirektoren, Kuratoren[2], Kritiker, Theoretiker, Kunsthistoriker, Galeristen, Händler, Sammler, Käufer, Besucher, Künstler und ihre Assistenten. Für Dickie handelt es sich um ein „loosely organized, but nevertheless related set of persons" (Dickie 1975: 35f), die die Existenz der Kunst sichern. Danto (1996: 55) schränkt die Mitgliedschaft in Übereinstimmung mit seiner Theorie ein, und macht sie von der Teilnahme am Diskurs der Gründe für den Status der Kunst abhängig. Das setzt voraus, daß die betreffenden Personen „theoretisch und historisch ausreichend gebildet sind, um ‚Kunstkritik durch Schlußfolgerung' zu betreiben, ... was im Grunde bedeutet, Kunstwerke historisch erklären zu können" (Danto 1996: 57).

Für Howard Becker bildet eine Kunstwelt keine fest umschriebene, fix abgegrenzte soziale Einheit gegenüber anderen Bereichen der Gesellschaft. Daher scheint es auch für ihn schwer zu definieren, wer und welche Institutionen in die Untersuchung einer Kunstwelt einbezogen werden sollen (Becker 1984: 34ff). Becker versucht allerdings, der Frage relational zu begegnen und nicht durch klare Bestimmung der Merkmale berechtigter Mitglieder eine geschlossene Einheit zu postulieren, wie es Danto vornimmt. Vielmehr sind von einem soziologischen (sozial- und kulturanthropologischen) Ansatz aus das Aktivieren gesellschaftlicher Beziehungen und die Kriterien zu untersuchen, die an einem Ort und zu einem Zeitpunkt eingesetzt werden, um Qualitäten von Kunstwerken zu bestimmen, das heißt ihre Integration in das Ordnungssystem einer Kunstwelt, oder aber ihre Ausgrenzung. Nicht daß zwischen Kunstwerken oder zwischen Kunst und Nicht-Kunst differenziert wird, ist Gegenstand einer solchen Untersuchung, sondern wie, nicht daß Werke in einer Kunstwelt zirkulieren, sondern in welcher Form und welche Institutionen dafür herangezogen werden.

Die folgenden Ausführungen sind in zwei große Blöcke unterteilt. Im ersten erfolgt die Darstellung der untersuchten Einheiten in Côte d'Ivoire und Bénin. Da die Forschungs-

---

2 Dabei ist unter verschiedenen Arten von Kuratoren zu unterscheiden, wie Museumskuratoren, Ausstellungskuratoren, Kuratoren von Großereignissen wie Biennalen oder Documenta etc.

arbeit keine monographischen Ansprüche erhebt, können die gesellschaftlichen Netzwerke nur mangelhaft präsentiert werden. In Côte d'Ivoire war die Arbeit auf den Großraum Abidjan beschränkt, in Bénin auf Porto Novo und Cotonou. Selbst in diesen Räumen wurde keine vollständige Erhebung aller zeitgenössischen Künstler angestrebt. Ebenso waren die Institutionen, Gesellschaften und Personen, die mit diesen Kunstformen verbunden sind, kein zentraler Fokus der Studie. Daher beruhen die diesbezüglichen Informationen auf Aussagen von Künstlern, zweier Intellektueller – der Philosophin und Literatin Tanella Boni und dem Philosophen, Kurator und Kritiker Yacouba Konaté (beide Côte d'Ivoire)[3] –, und auf Beobachtungen sowie informellen Gesprächen des Verfassers.

Im zweiten Teil werden in einem ersten Schritt die Begriffe „Kunstwelt" und „Welt der Kunst" näher besprochen. Daran anschließend werden die Prozesse der Aufnahme, der Abgrenzung und der Zirkulation von Kunstwerken von Künstlern mit Herkunft aus afrikanischen Staaten in der europäisch-amerikanischen Kunstwelt analysiert. Dabei wird zu zeigen versucht, daß Diskurse über die Gründe des Status als Kunst (Danto) nicht allein aufgrund scheinbar wesenhafter Züge erfolgen, sondern daß es sich um Diskurse der Macht handelt, in denen Kriterien manipuliert werden, um Kompetenz- und Hegemonieansprüche zu artikulieren. Insofern beruht ihr Status als *„candidate for appreciation"* (Dickie) nicht allein auf der Basis des ästhetischen Urteils. Dieses beinhaltet ebenso verallgemeinerte Vorstellungen über „typische" gesellschaftliche Verhältnisse in afrikanischen Staaten (Armut, Hunger, „Stämme", Lehmhütte, Magie etc.), die durch Diskurse der Macht kreiert wurden und weitertradiert werden.

Die lokalen Kunstwelten – Großraum Abidjan und Porto Novo/Cotonou

Die Künstler und ihr Lebensunterhalt

Alle Künstler, mit denen ich in Côte d'Ivoire gearbeitet habe, haben die Kunsthochschule von Abidjan besucht. Einige hatten danach die Möglichkeit, in Frankreich mit einem Stipendium ihres Landes weiterzustudieren. Ab den 1980er Jahren war das nicht mehr möglich. Alle können im Grunde nicht allein vom Verkauf ihrer Werke leben. Kra N'Guessan bildet eine Ausnahme: er lebt mittlerweile hauptsächlich in Frankreich. Fadaïro seinerseits stammt aus Bénin und hatte sein Studium in seiner Gesamtheit in Frankreich absolviert. Er lebt ausschließlich vom Verkauf seiner Werke.

Alle anderen unterrichten an Schulen, Mathilde Moro und Yacouba Touré heute an der INSAAC, der Kunstakademie von Abidjan, doch bildet die Lehrtätigkeit für viele keine

3 Den Kritiker Mimi Errol lernte ich erst am letzten Tag meines Aufenthaltes in Abidjan kennen.

ausreichende Lebensgrundlage. Youssouf Bath betreibt zusätzlich in Tabou Palmölplantagen. Théodore Koudougnon besitzt ein paar Häuser, die er vermietet, 1997 baute er gerade ein Hotel in Gagnoa. Issa Kouyaté betreibt ein kleines Taxiunternehmen in Dabou. Für sie alle bilden diese Einnahmequellen die Möglichkeit, halbwegs unabhängig ihrer Kunst nachgehen zu können.

Die Lehrtätigkeit, die die Regierung der Côte d'Ivoire den Künstlern bietet, erscheint als Besonderheit. Viele Künstler und einige Kritiker meinten jedoch, daß darin auch eine Gefahr für das künstlerische Schaffen bestünde. Da die Künstler auch an Schulen im Landesinneren geschickt werden, fehlen ihnen völlig die spärlichen Kontakte zu ihren Kollegen, und die Möglichkeiten des Ausstellens oder Verkaufens sind so gut wie nicht mehr vorhanden. So hätten einige ihre künstlerischen Aktivitäten eingestellt und konzentrieren sich ausschließlich auf das Lehren.

„Nach der Kunsthochschule haben wir die Schulen. Es ist eine Chance, die die Ernährung sichert. Es ist aber keine Chance, beachtet man die Beeinträchtigung der schöpferischen Arbeit. Nach der Kunsthochschule werden wir im allgemeinen dazu eingeladen, ins Landesinnere zu gehen, um die plastischen Künste an den Schulen zu unterrichten. Die Mutigen, die wissen, daß sie ihre Bestimmung nicht nur in den Schulen realisieren werden, fahren mit ihrer schöpferischen Arbeit fort. Die anderen, die glauben, man müsse so schnell wie möglich verkaufen und die nach ihrer ersten oder zweiten Ausstellung noch nichts verkauft haben, begnügen sich mit ihrem Gehalt als Lehrer. Sie geben auf. Das ist eine Gefahr!" (Kouyaté 16/08/97)

Die Situation der Autodidakten in Bénin ist demgegenüber völlig anders. So gut wie alle leben ausschließlich von ihrer Kunst. Sie fühlen sich heute von ihrer künstlerischen Auseinandersetzung dermaßen ausgefüllt, daß sie sich daneben keinerlei andere Tätigkeiten vorstellen könnten. Nur Dominique Zinkpe betreibt mit seiner Frau eine kleine Schneiderwerkstatt. Tchif zeichnet mitunter Karikaturen für Zeitungen und malt Buchillustrationen. In dieser Situation der schöpferisch aktiven Autodidakten erkennen so manche akademisch ausgebildeten Künstler, wie Yacouba Touré und Théodore Koudougnon, die Gefahr, die das Unterrichtssystem in Côte d'Ivoire bietet. Deren Erfolg ist ebenso Gegenstand einer gewissen Selbstkritik.

„Ich habe bei manchen Künstlerworkshops festgestellt, daß einige (Autodidakten, Anm. des Vfs.) weiter sind als wir in Côte d'Ivoire. Es gibt Freunde, die nie in einer Schule unterrichtet haben und die anständig von ihren Werken leben können. Sie haben zu kämpfen gelernt, um von ihren Werken leben zu können! Sie haben keine Kunsthochschule besucht und sie haben nie unterrichtet. Aber sie glauben an sich, und sie arbeiten an ihrer Kunst!" (Koudougnon 30/07/97)

Das Problem der Kunsthochschulen

In Abidjan gibt es seit 1966 das „Institut National des Arts“, die einzige Kunsthochschule in Côte d'Ivoire. Heute nennt sie sich „Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle“ (INSAAC).[4] Auf die Probleme der Ausbildung wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.[5] Früher bestand die gesamte akademische Ausbildung im Kopieren von Repliken abendländischer Werke, die von Frankreich zur Verfügung gestellt wurden. Unter Kunstgeschichte wurde die abendländische verstanden, wobei selbst Ende der 1970er Jahre nur sehr begrenzte Ausschnitte der westlichen Moderne den Studierenden nähergebracht wurden. Die alte, traditionelle afrikanische Kunst war überhaupt kein Thema. In diesem Zusammenhang muß man den Akzent, den Serge Hénelon und andere Lehrer an der Kunsthochschule setzten, würdigen, die sich gegen diese Ausbildungsform auflehnten und die Studierenden zu eigenen Erkundungen mit lokalem Material und Objekten in den Dörfern motiviert hatten.[6] Diese Loslösung vom europäischen Denken in den bildenden Künsten hat sich bis heute fortgesetzt.[7]

In Bénin gibt es keine Kunsthochschule. Wollten Béniner in der Region eine besuchen, müßten sie entweder nach Nigeria, Ghana oder Côte d'Ivoire ausweichen. Angesichts der älteren Unterrichtsprinzipien an solchen Kunsthochschulen stellt sich für Hazoumé jedoch die Frage, was solche Institutionen tatsächlich bringen könnten. „Wer hat denn in diesen Schulen unterrichtet? Es waren die Weißen! Und was hat man den Afrikanern beigebracht? So wie sie zu malen, so wie sie zu denken“ (Hazoumé 08/10/97). Dennoch kann man Romuald Hazoumé oder andere Autodidakten nicht einfach als Gegner der Ausbildung in Kunsthochschulen ansehen. Für sie stellt sich nur die Frage anders.

„Ich bin nicht grundsätzlich gegen Kunsthochschulen … Sie sind heute auch ganz anders als noch vor dreißig oder zehn Jahren, sie haben sich völlig geändert. Ich bin nicht dagegen, daß jemand eine Kunsthochschule besucht, aber er möge es in einer intelligenten Art und Weise tun. Er soll das Positive verarbeiten, dabei aber als Individuum frei bleiben, nicht als jemand, der kopiert und genau das macht, was ihm seine Lehrer beigebracht haben. Kunst ist kein einfacher Lernprozeß!“ (Hazoumé 08/10/97)

---

4 Es gibt noch andere Institutionen, die sich mit angewandter Kunst beschäftigen. Meine Ausführungen beziehen sich jedoch ausschließlich auf die Kunst, wie sie von den Künstlern, mit denen ich gearbeitet hatte, praktiziert wird.

5 Siehe beispielsweise die Ausführungen von Koudougnon oder Bath.

6 1968 war der Student der Innenarchitektur Oliko ein Vorläufer dieser Richtung. Er war aus Mangel an Material bei einer Prüfung durchgefallen und hatte sich darauf auf lokale Materialien in seiner weiteren Arbeit spezialisiert (Man Jusu, K.K. 19-20/12/87: 16).

7 Hier müßte man eingehender das Unterrichtssystem untersuchen und was in den Lehrveranstaltungen über Ästhetik und Kunstgeschichte heute gelehrt wird. Ich hatte ein paar Male die INSAAC besucht, allerdings nach Ende des Studienjahres.

Für einen Autodidakten wie Georges Adéagbo stellte sich die Frage gar nicht. Er wollte sich durch seine Installationen den Menschen seiner Umgebung mitteilen und verstand sich anfangs gar nicht als Künstler. Théodore und Calixte Dakpogan hatten die Technik aufgrund der Ausbildung als Schmiede erlernt. Als Grundlage ihrer Inspiration lernten sie dabei die Bedeutung der inneren Reflexionen kennen. „Jemand, der in sich zu gehen weiß, der weiß, woher seine Inspiration kommt und wie er sie ausdrücken kann, der hat schon eine persönliche Basisbildung" (T. Dakpogan 24/09/97). Théodore Dakpogan unterstreicht die Notwendigkeit der Willenskraft für die schöpferische Arbeit, die könne man sich nicht nur in Kunsthochschulen aneignen. Seines Erachtens sind Kunsthochschulen dann von Bedeutung, wenn man etwas erfahren wolle, was auf anderem Wege nicht möglich wäre. Genau an diesem Punkt setzt Dominique Zinkpes Interesse an. Er wollte Anfang der 1990er Jahre an die Kunsthochschule nach Abidjan gehen, um Materialien und die verschiedensten Arbeitstechniken kennen zu lernen. Schließlich brachten ihn verschiedene Umstände von diesem Wunsch ab. „Das hindert mich nicht daran, mich für das akademische Feld zu interessieren" (Zinkpe 29/09/97).

In bezug auf die Bedeutung von Kunsthochschulen kann man keinen plakativen Antagonismus zwischen Befürwortern und Gegnern formulieren. Viele der Autodidakten hatten anfangs gar nicht die Möglichkeit, eine solche Institution zu besuchen. Auch rücken sie jene Aspekte der Ausbildung in den Vordergrund, die für Künstler wie Bath, N'Guessan, Koudougnon oder Touré negative Erfahrungen darstellten und die sie überwinden mußten. Kunstausbildung darf für sie alle nicht die ausschließliche Ausbildung nach Prinzipien westlichen Kunstverständnisses heißen. Umgekehrt suchen Künstler wie Hazoumé, die Brüder Dakpogan, Zinkpe oder Tchif die Kommunikation mit akademisch ausgebildeten, um ihr Wissen zu erweitern. Nur wollen sie eine andere strukturelle Form der Beziehung und befürworten daher Künstler-Seminare oder -Workshops.

Orte der Ausstellung: Museen, Galerien und andere

In Bénin gibt es kein Museum moderner Kunst und keine Galerien. Die Boutiquen, die Kinderspielzeuge aus Recycling-Material, Schnitzarbeiten und Kunsthandwerk präsentieren, werden von den Künstlern als Ausstellungsorte abgelehnt, da sie sich von solchen Arbeiten auf das entschiedenste abgrenzen. Als einzige Räume stehen das Goethe-Institut und insbesondere das Centre Culturel Français (CCF) in Cotonou zur Verfügung. „Das große Problem ist das des Ausstellens. Im Grunde haben wir nur das CCF" (Zinkpe 29/09/97). Das stellt die Künstler vor das Problem, wie sie die Kommunikation mit einem Publikum erschließen könnten. Als einzige Möglichkeit sehen alle, in anderen Ländern auszustellen. Hierzu müssen die Kontakte und die finanziellen Mittel erschlossen werden, um diese Rei-

sen zu unternehmen. Dabei ist das CCF zentral.[8] Calixte Dakpogan beispielsweise unterhält seine internationalen Kontakte im wesentlichen über das CCF, da er selbst kein Telephon beziehungsweise Fax hat.[9] Als Adéagbo im Oktober 1997 zur Biennale nach Johannesburg reiste, wurde er vom CCF und von Africréation betreut.

Freilich gibt es unter den Künstlern Versuche, selbst Verbesserungen zu schaffen. Romuald Hazoumé sammelt seit Jahren Objekte anderer Künstler aus Bénin, um ein eigenes Haus der Kunst gründen zu können. Er habe nicht die Prätention, ein Museum zu schaffen. Vielmehr soll es ein Ort der Auseinandersetzung mit dem lokalen Kunstschaffen sein, ein institutioneller Rahmen für Diskussionen und Veranstaltungen, und es soll dem Besucher die Möglichkeit bieten, sich informieren zu können. Was fehlt, sind passende Räumlichkeiten.

Etwas besser ist die Situation in Côte d'Ivoire. Das „Musée National d'Abidjan" zeigt zwar traditionelle Kunst der verschiedenen Gesellschaften des Landes, verfügt aber über Werke der Gegenwartskunst. 1997 wurde in Treichville, einem populären Stadtteil Abidjans, an einer „Maison de la Culture" gearbeitet. Schließlich gibt es in Cocody, einem Nobelviertel der Stadt, das „Musée Municipal d'Art Contemporain de Cocody",[10] das 1993 gegründet wurde und 1996 fünfundsechzig Objekte besaß (Mémel 1996).

1997 war dieses Museum[11] in einem kleinen Haus mit Vorgarten untergebracht und verfügte nur über einen Raum als Ausstellungsfläche. „Das Museum von Cocody ist nicht adaptiert. Es war eine Villa. Man hat mich schon mehrmals gefragt, ob ich nicht ausstellen wolle, aber es gibt keinen räumlichen Abstand für die Betrachtung" (Keïta 12/08/97). Für andere Künstler ist es kein Museum. Obgleich das Museum Werke einiger wichtiger Künstler besitzt,[12] kritisieren manche das Konzept, daß dasAusstellungsprogramme nicht ordentlich ausgewählt würden, und weigern sich, dem Museum Bilder zur Verfügung zu stellen. „Es ist irgend etwas. Es gibt kein Konzept, es gibt keinen Raum, um den Werken eine Intensität zu geben. Es reiht sich in die Gangart der Galerien ein" (ein Beobachter).[13] 1997 gab es keine Möglichkeiten, eine permanente Ausstellung zu zeigen, und die kurzen Sonderschauen entsprachen eher kleinen Verkaufsausstellungen.

---

8 Die Involvierung des CCF hängt stark von den Interessen des jeweiligen Direktors ab.

9 Da er abgelegen wohnt, müßte er die Zuleitungskosten selbst tragen. Diese würden mindestens zwei bis drei Millionen FCFA betragen, eine Summe, die er nicht finanzieren kann.

10 Es ging auf die Initiative des Bürgermeisters Théodore Mel zurück.

11 Ich habe dieses Museum besucht. Leider war es mir während meines Aufenthaltes nicht möglich, mit der Leiterin zu sprechen, da sie zu dieser Zeit nicht in Abidjan weilte.

12 Beispielsweise von Joseph Anjouma, Youssouf Bath, Tamsir Dia, Ludovic Fadaïro, Grobli Zirignon, James Houra, Michel Kodjo, Monné Bou, Mathilde Moro, Gérard Santoni (im Katalog wird sein Vorname mit Émile angegeben) und anderen (Catalogue 1996).

13 Da einige Aussagen eventuell Personen schaden könnten, werden sie anonymisiert. Namen und Zeitpunkt der Aussagen liegen dem Verfasser vor.

„Es gibt keinen Raum, um sich zu informieren! Eine Nationalgalerie wäre nötig! Das große Problem hier ist, daß das Land kein Gedächtnis seiner Kunstwerke hat" (Konaté 23/08/97). Wenngleich 1997 an einem Neubau für das Museum gebaut wurde und der damalige Bürgermeister von Cocody sich für die zeitgenössischen bildenden Künste einsetzte, besteht das große Problem, daß die Werke der Gegenwartskünstler zur Zeit nicht permanent gesehen werden können. Darunter leiden alle Künstler.

„Heute läuten wir alle die Alarmglocken, die Künstler, die hier leben, ob sie Europäer oder Afrikaner sind, wie auch die Kunstinteressierten. Wir benötigen ein Museum der Gegenwartskunst! Wir brauchen ein solches hier, wo man die Werke afrikanischer Künstler sehen soll! Selbst wenn man sie in Europa sehen kann, man muß sie hier in Afrika sehen können!" (N'Guessan 26/07/97)

Galerien, die Gegenwartskunst zeigen, gibt es im wesentlichen nur in Abidjan und Grand Bassam. In Abidjan gab es 1997 vier Galerien – Fruits de la Passion, Arts Pluriels, Typic Design und Kajazoma. Letztere war zum Zeitpunkt der Forschungsarbeiten zum Verkauf angeboten.[14] Interessant ist, daß alle Galerien in Abidjan von Frauen geleitet werden. Durch ihre Tätigkeit (aber nicht nur) gibt es der Auskunft der Künstler zufolge immer mehr Ausstellungen. In der Ausstellungszeit, zwischen November und Juni, zeigen sie zumeist Einzelausstellungen. In der Übergangsperiode, in der sie kein besonderes Programm gestalten, kombinieren sie hingegen in ihren Schauräumen die unterschiedlichsten Arbeiten. Es handelt sich um Werke jener Künstler, die sie zuvor in ihren Sonderschauen ausgestellt hatten.

Alle aufgesuchten Galerien in Abidjan zeigen neben der Gegenwartskunst auch traditionelle afrikanische Kunst. Viele der Künstler kritisieren diesen Umstand, auch wenn alle es zu verstehen versuchen. „Wenn man sie darauf hinweist, antworten sie: ‚Man muß den Topf zum Kochen bringen.' Die traditionelle Kunst erlaubt ihnen zu leben. Die Moderne wollen sie machen, aber sie können es nicht ohne das Traditionelle" (Konaté 23/08/97). In einer der Galerien hingen beispielsweise unter durchwegs traditionellen Werken nur zwei Bilder von Gegenwartskünstlern, je eines von Gérard Santoni und Tamsir Dia. Doch im Depot im Keller konnte man unter vielen rezenten Werken der verschiedensten lokalen Künstler stöbern.

„Die Frage des Kunstmarktes ist sehr komplex, denn es gibt den Anschein eines Marktes mit den Galerien. Das heißt, der Markt läuft gerade an, aber zögert. Er hat kein Vertrauen in die Verkaufskapazität seiner Werke. Daher versteckt er sich hinter anderen Dingen als den Bildern, obschon er eigentlich die Bilder verkaufen will. Aber es gibt einen Markt, beispielsweise mit den Leuten, die hierher kommen" (Konaté 23/08/97).

Obschon die Künstler die Ausstellungstätigkeit der Galerien begrüßen, beklagen sie Schwierigkeiten. So würde zu wenig Werbung betrieben. Auftritte von Künstlern in Radio

14 Bis auf Fruits de la Passion habe ich alle besucht.

oder Fernsehen müßten zumeist von den Künstlern selbst finanziert werden und es gebe kaum Hinweise auf Ausstellungen.[15] „Wenn Künstler hier ausstellen, dann gibt es keine Spuren. Es gibt keine Kataloge, manchmal, wenn überhaupt, gibt es ein kleines Faltblatt. Vielleicht erfolgen kurze Pressemeldungen, und das ist nicht gesagt" (Boni 04/08/97). Manche verweisen auf schlechte Beziehungen zwischen Künstlern und Galerien. Diese wollten keine Risken eingehen. Zumeist versuchten sie, ein paar Bilder eines Künstlers zu verkaufen, bevor sie eine Ausstellung programmierten. Zwar wären sie ausschließlich am Markt orientiert, ohne zugleich eine bestimmte Kunstform zu fördern.

„Ich war einmal bei der Galerie Kajazoma.[16] Sie sagte mir: ‚Hör zu Fadaïro, Du verkaufst soviel, wozu Dich ausstellen?' Ich antwortete ihr, daß es mir nicht allein um den Verkauf gehe. Sie sagte: ‚Du verkaufst sehr gut, Du lebst gut, warum sollte ich Dich ausstellen?' Ich bedankte mich nur dafür" (Fadaïro 09/08/97).

Vor allem junge Künstler hätten es daher sehr schwer, solange sie noch keinen Namen haben und damit ihre Verkaufsmöglichkeit nicht erwiesen ist. Auch kämen die Galeristinnen kaum in die Ateliers, um die Arbeit von Künstlern, selbst wenn sie sie schon ausgestellt hatten, zu verfolgen. Die Künstler müßten sich immer wieder selbst um die Kontakte zu ihnen bemühen. Schließlich bauen die Galerien keine Netzwerke im Land oder in der *sous-région* auf. Sowohl Tanella Boni als auch Yacouba Konaté bemängeln daher, daß die Galerien nicht systematisch arbeiten und mit ihrer Arbeit kaum Diskurse über zeitgenössische Kunst fördern oder initiieren.

In Abidjan gibt es andere Möglichkeiten des Ausstellens. Das „Hôtel Ivoire"[17], das Luxushotel Abidjans, verfügt über Veranstaltungsräume, die sich auch für Kunstausstellungen eignen. Des weiteren sind das Centre Culturel Français, das Goethe Institut und das Centre Culturel Américain zu nennen. Bestimmte Organisationen, wie beispielsweise die „Fondation Expression Azimuts", sorgen für größere Ausstellungsprojekte.

Beim Hôtel Ivoire und den Kulturinstituten stellt sich für die Künstler das Problem, daß mögliche Kunstinteressenten mit einer bestimmten Schwellenangst konfrontiert sind und aus diesem Grund von einem Ausstellungsbesuch Abstand nehmen. Es sind die Orte, an denen die Wohlhabenden verkehren, aber nicht unbedingt ein Bewohner von Treichville oder Marcory. Es gibt aber noch andere Probleme. Die Kulturinstitute dienen vornehmlich der Propagierung der Kultur ihres Landes und übernehmen nebenbei die Förderung und die Verbreitung der lokalen afrikanischen Kultur – Musik, Tanz, bildende Künste etc. Die Anmietung der Ausstellungsräume des Hôtel Ivoire wiederum ist mit beträchtlichen Kosten verbunden, manchmal zu hoch für Künstler.

---

15 Im allgemeinen beziehen die Galerien 40% vom Verkaufspreis.

16 Es handelt sich um die ehemalige Inhaberin.

17 Es liegt im Stadtteil Cocody und verfügt sogar über eine Eislaufbahn!

„Wenn Du verkaufen willst, mußt Du im *Ivoire* ausstellen. Das *Ivoire* kostet aber 10.000,– FCFA pro Tag! Stellst Du zehn Tage aus, sind das 100.000,– FCFA. Darin sind aber noch nicht die Einladungen enthalten. Auch mußt Du zusätzlich mit den Kosten für einen Cocktail bei der Vernissage[18] rechnen und mit jenen, um Deine Bilder ordentlich präsentieren zu können. Hinzu kommen noch Werbung, Plakate und eventuell die Einschaltungen in Radio und Fernsehen. Wenn Du heute in Côte d'Ivoire ausstellen willst, so ist das, wie wenn Du ein Tonstudio anmietest, um eine CD zu produzieren! Es gibt Kollegen, die haben die Mittel dazu. Ich hätte die Bilder, aber ich habe nicht die finanzielle Kapazität" (Keïta 12/08/97).

Darüberhinaus organisieren seit den letzten beiden Jahren verschiedene Institutionen oder Persönlichkeiten von Zeit zu Zeit größere Ausstellungen.[19] Tanella Boni sieht darin die Verbindung zwischen Kunstereignis und einem sozialen Zweck, beispielsweise der Hilfe für die Straßenkinder (Boni 04/08/97). Für solche Zwecke werden ausgewählte Künstler gebeten, Bilder zur Verfügung zu stellen. „Ich stelle deswegen die Frage, wer die Künstler ausstellt, denn es ist hier eine wichtige Frage! Was ist das angestrebte Ziel?" (Boni 04/08/97) Boni sieht es bei solchen Anlässen mehr im angestrebten gesellschaftlichen, finanziellen Erlös.

1993 fand in Abidjan eine Großausstellung statt, „Grapholies", die an sich als Kunstbiennale geplant war. Doch es sollte keine Fortsetzung geben. Verschiedene politische Gründe dürften eine Rolle gespielt haben, wie der Wechsel des Kulturministers in Côte d'Ivoire und weitere geopolitische Überlegungen für das frankophone Westafrika. Mitgespielt haben dürfte auch der Umstand, daß Dakar bereits eine solche hatte. Für Yacouba Konaté wäre das jedoch kein Grund gewesen.

„Zwei Kunstbiennalen im frankophonen Westafrika wären nicht zuviel! Jedes Jahr hätte eine der beiden stattgefunden. Wenn wir uns mit Dakar verstanden hätten, wären sie (die Organisatoren, Anm. des Vfs.) einverstanden gewesen, uns eine zu überlassen. Unsere hätte zum Beispiel nur die Malerei behandelt, sie hätten die Skulptur und die Photographie übernommen. Beide Biennalen hätten sich spezialisiert!" (Konaté 23/08/97)

Käufer und Sammler

In Bénin gibt es nur sehr wenig Personen, die sich für zeitgenössische Kunst interessieren. Am Anfang ihrer Karriere hatten die Brüder Dakpogan hundert Skulpturen an den Staat für das Festival Ouidah 92 verkauft. Danach kamen die Interessenten aus anderen Län-

18 Das ist unerläßlich, auch bei Galerie-Vernissagen.

19 Während meines Aufenthaltes wurde gerade an einem Projekt „Les grands maîtres d'Abidjan" („Die großen Meister von Abidjan") gearbeitet.

dern. Afrikanische Käufer kamen aus Burkina Faso, vor allem aber aus Sénégal. Romuald Hazoumé erklärt das auch mit der fehlenden Finanzkapazität. Jene hingegen, die die Mittel hätten, würden keine Arbeiten erwerben, die aus Recycling-Material gestaltet sind. Théodore Dakpogan erklärt es ähnlich. „Hier haben die Leute keine Ahnung von Skulptur. Sie finden es komisch, daß man Eisenstücke aufsammelt, sie verschweißt und bizarre Formen schafft. Sie finden das nur witzig" (T. Dakpogan 24/09/97). Georges Adéagbo schafft seine Installationen jeweils für bestimmte Ausstellungen und wird über diesen Weg entlohnt. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß diese Künstler aus Bénin mehrheitlich, wenn nicht nahezu ausschließlich, an eine westliche Kundschaft verkaufen.

Anders präsentiert sich die Situation in Côte d'Ivoire. „Wir beginnen, einige Sammler (im Land, Anm. des Vfs.) zu haben. Es gibt eine deutliche Verbesserung gegenüber dem, was vor fünfzehn Jahren war. Heute siehst Du Bewohner der Côte d'Ivoire in den Ausstellungen. Früher waren es nur Europäer" (Touré 29/08/97). Ähnlich wie in Bénin ortet Youssouf Bath auch in Côte d'Ivoire den Mangel an finanziellen Möglichkeiten als großes Problem für so manchen Interessenten. Es gebe viele, die zwar das Interesse hätten, aber nicht das Geld. „Ich will meine Werke jenen verkaufen, die sie mögen. Diesen Leuten komme ich entgegen. Kann jemand nicht den vollen Betrag auf einmal zahlen, so gewähre ich ihm mehrere Monatsraten" (Bath 31/07/97). Konaté kritisiert jedoch Künstler in Côte d'Ivoire, die Preise verlangen würden, die lokal kaum bezahlbar seien. Diese Kunstwerke könnten sie nur noch in Europa oder den USA verkaufen.

„Die, die in Côte d'Ivoire Geld haben und sich für Kunst interessieren, haben meiner Ansicht nach bereits alles gekauft, was sich zu kaufen lohnt. Man müßte daher heute zwei verschiedene Aktionen setzen: Will man, daß es einen nationalen Kunstmarkt gebe, muß man sowohl die stimulieren, die Geld haben und sich nicht interessieren, wie auch jene, die wenig Geld haben und nicht kaufen können (sich aber für Kunst interessieren, Anm. des Vfs.). Man müßte also einerseits eine Werbeaktion für die mit Geld in die Wege leiten, andererseits eine Aktion auf die Preise durchführen" (Konaté 23/08/97).[20]

Yacouba Konaté vertritt die Ansicht, daß die Künstler kleinere und billigere Formate gestalten sollten. Natürlich stößt diese Idee, die von mehreren Persönlichkeiten in Côte d'Ivoire vertreten wird, nicht bei allen auf Gegenliebe. Tanella Boni spricht von einem „Supermarkt", der nur mit dem Ziel, daß eine breitere Schicht kaufen könne, geschaffen würde. Auch viele der Künstler stehen dem Vorschlag negativ gegenüber, wie Yacouba Touré. „Ich bekämpfe diese Idee. Sicher muß ein Künstler leben können. Ich finde das aber nicht so, da mache ich nicht mit" (Touré 25/08/97).

Hinsichtlich der Käufer gilt es zwischen mehreren Gruppen zu unterscheiden. Es gibt die, die Bilder als reines Dekorationsmittel erwerben. Sie verfügen über die Finanzkapa-

---

20 Siehe auch Mimi Errol 25-26-27/07/97: 10.

zität, auch der Name des Künstlers zählt für sie, aber im wesentlichen geht es darum, die Wände des eigenen Hauses zu schmücken. „Diese Leute sind nicht an einer Sammlung interessiert, sie interessieren sich nicht für Kunst! Sie haben große nackte Wände, Wände, denen kalt ist, und sie möchten sie mit einem Kunstwerk erwärmen" (Keïta 12/08/97). Früher sollen sie eher Bilder mit Dorfszenen, Sonnenuntergängen etc. erworben haben. Rahmung und Bildmaße spielen für sie eine entscheidende Rolle. Der Rahmen muß sowohl wertvoll sein und dem Interieur entsprechen, die Maße des Bildes müssen zu einem bestimmten Platz eines Raumes passen. Andere Käufer erwerben das Werk eines Künstlers, weil eine andere Person eines von ihm besitzt. „Es genügt, daß sie sehen, daß X ein Werk eines bestimmten Künstlers erworben hat, damit sie selbst auch eines kaufen" (Fadaïro 09/08/97). Obschon sich die Motive dieser beiden Käufergruppen leicht unterscheiden, geht es beiden darum, daß Gäste feststellen, daß sie ein Bild eines namhaften Künstlers bei sich hängen haben. Das Kunstwerk fungiert somit als Beweis des sozialen Status des Eigentümers und verbürgt seine Einstellung als moderner Afrikaner.

Nun kann sich aus der letzteren Gruppe sehr wohl eine Sammlertätigkeit entwickeln. Der frühere Präsident von Côte d'Ivoire, Henri Konan Bédié, hat mit seiner Sammlung mit Bildern von Künstlern wie Kra N'Guessan oder Mathilde Moro Impulse in diese Richtung gesetzt. Damit fühlten sich auch andere Regierungsmitglieder und wichtige Persönlichkeiten des Landes motiviert, zeitgenössische Werke von Künstlern aus Côte d'Ivoire anzukaufen. Schließlich sind es die Jüngeren, die sich für Kunst interessieren und begonnen haben, Sammlungen anzulegen.

„Es gibt mittlerweile etliche junge Ivoiriens, die sich für Kunst interessieren. Sie kaufen Werke an, weil sie Lust dazu haben und eine Sammlung anlegen wollen! Vielleicht kommst Du zu dem einen oder anderen, und Du wirst nur ein Bild an der Wand hängen sehen. Aber sie besitzen darüberhinaus weitere Arbeiten, die sie zu recht hohen Preisen angekauft haben!" (Keïta 12/08/97)

Mehrere Künstler bekräftigten, daß diese Jüngeren eine Zeitlang in Europa gelebt hatten und dort von Freunden in Ausstellungen und Galerien eingeführt worden waren. Freilich handelt es sich um eine Szene, die erst in Entwicklung begriffen ist, auch wenn sich bereits viel auf diesem Sektor getan haben dürfte. Es sind Kunstinteressenten, die zunächst Ausstellungen sowie das gesellschaftliche und mediale Echo abwarten würden. Erst dann kaufen sie entweder bei der Galerie an, oder sie kommen in die Ateliers der Künstler. Auch ihnen ist die Bekanntheit des Künstlers wichtig. Wenige suchen den direkten Kontakt und informieren sich über deren Arbeit durch wiederholte Atelierbesuche.[21]

21 Das machen vor allem westliche Interessenten. Fadaïro, der ausschließlich von seiner künstlerischen Arbeit lebt, hat hauptsächlich eine westliche Klientel.

Kuratoren und Kritiker

Die Frage nach Kuratoren, Kritikern oder Kunsttheoretikern in Bénin wurde von den meisten Künstlern negativ beantwortet. Es herrscht ein nahezu vollkommener Mangel an ihnen. Es gibt einen Kunsthistoriker, Joseph Adande, der an der Universität von Cotonou unterrichtet. Er interessiert sich zwar für Gegenwartskunst im Land, hat jedoch seinen Schwerpunkt bei der traditionellen Kunst. Romuald Hazoumé erwähnte zusätzlich zwei junge Kunsthistoriker, die vor kurzem ihr Studium abgeschlossen haben und sich vermehrt für zeitgenössische Kunst interessieren und den Kontakt zu Künstlern suchen.[22]

In Côte d'Ivoire sind einige Namen zu nennen: Tanella Boni, Yacouba Konasé und Mimi Errol. Tanella Boni ist Professorin für Philosophie an der Universität Abidjan, Schriftstellerin und Literaturkritikerin. Sie verfolgt auch die bildenden Künste eingehend und hat über einige Künstler gearbeitet und beteiligt sich an Kunstdebatten. Sie hat sich aber bisher weder als Ausstellungskuratorin betätigt noch kontinuierlich als Kritikerin. Mimi Errol soll nach Auskunft einiger Künstler eine Zeitlang in Galerien in Europa gearbeitet haben, ist mit der Gruppe *Daro Daro* verbunden und arbeitet als Kunstkritiker für die Zeitung „Ivoir' Soir".[23] Yacouba Konaté ist Philosoph, unterrichtet Ästhetik an der INSAAC, der Kunsthochschule von Abidjan, und ist Direktor des „Centre de la Recherche sur les Arts et la Culture" (CRAC).[24] 1993 publizierte er ein Buch über den bedeutenden Bildhauer Christian Lattier, der 1978 frühzeitig verstorben ist.[25] Als Kurator fungierte er für die Biennale von Johannesburg 1997 und seit längerem für die Biennale DakArt. Für letztere ist er allerdings für das südliche Afrika zuständig und nicht für sein eigenes Land. 1993 hatte er ein Kritikersymposium in Abidjan organisiert und plante ein weiteres für den Herbst 1997. „Heute sind sich die Kulturjournalisten der Tageszeitungen bewußt, daß sie ihre Kenntnisse auf ein bestimmtes Niveau bringen und regelmäßig Fortbildungsseminare besuchen müssen" (Konaté 23/08/97).

Obschon es Persönlichkeiten in Côte d'Ivoire gibt, die sich mit zeitgenössischer Kunst auseinandersetzen, kritisieren viele Künstler, daß die Intellektuellen des Landes sich nicht genügend für ihre Arbeit interessierten. Das stellt die Frage nach den Erwartungen, die an sie gestellt werden. „Sie müssen die Künstler treffen, sie in ihren Ateliers besuchen, sie soll-

22 Einer ist mittlerweile nach Côte d'Ivoire übersiedelt.

23 Die anderen Zeitungskritiker sind nicht wirklich im Bereich der bildenden Künstler spezialisiert, wie mir alle bestätigten.

24 Das CRAC untersteht dem Kulturministerium.

25 Im Alter von neun Jahren wurde er 1935 nach Frankreich in die Schule geschickt. 1946 beginnt er sein Kunststudium an der École des Beaux Arts in Saint-Étienne und übersiedelt 1947 nach Paris. Er erhielt mehrere Preise in Frankreich. 1962 kehrte er nach Côte d'Ivoire zurück. Er war mit seinen Skulpturen, die er mit dicken Schnüren gestaltete, berühmt geworden und hatte schließlich 1966 den großen Preis beim „1er Festival des Arts Nègres" in Dakar gewonnen.

ten über die Umstände der Künstler Bescheid wissen. Sie müßten die Arbeiten in den Kontext der Kunstgeschichte stellen und das interessierte Publikum aufklären" (Kouyaté 16/08/97).

Die Künstler hätten gern einen Diskurs, eine Konfrontation mit Spezialisten. Auch wünschen sie, daß diese vermehrt die Vermittlungsarbeit übernehmen. So fühlen sie sich mit ihren Anliegen zu sehr allein gelassen. Yacouba Konaté bestätigt, daß es heute notwendig sei, einen Raum für Auseinandersetzungen zu haben. Es ginge darum, kritischer die vielen Arbeiten zu besprechen und aufgrund qualitativer Kriterien zu unterscheiden. Das wäre noch ein sehr sensibles Feld, da viele Künstler das Recht auf Gleichheit beanspruchten.

Das Problem, das hier angesprochen wird, zeigte sich beispielsweise anläßlich einer größeren Ausstellung für Atlanta.[26] Das Kulturministerium der Côte d'Ivoire hatte einige Künstler als Kuratoren designiert, die die Auswahl der Kunstwerke vornehmen sollten. Allein der Umstand, daß ein Künstler bei einem anderen bestimmte Werke selektioniert, bei einem anderen vielleicht keine, erscheint problematisch. Auch die Auswahlkriterien waren nicht klar. Einerseits sollten Künstler gezeigt werden, die bereits eine Einzelausstellung gehabt hatten, andererseits sollen dann doch einige Künstler in die Präsentation aufgenommen worden sein, die diesem Kriterium nicht entsprachen. Youssouf Bath zum Beispiel, der sich im Vorfeld der Ausstellung sehr engagiert hatte und daran mit einigen Bildern teilnahm, blieb im Katalog völlig unerwähnt.[27] Schließlich wurden mehrere Bilder beim Rücktransport schwer beschädigt.[28] „Es hat unglaubliche Friktionen gegeben ... Die Künstler haben ihre Ehrbarkeit verloren. Alle beschimpfen sie, man diskutiert darüber, daß sie eine schlechte Auswahl getroffen hätten. Außerdem sind die Werke in schlechtem Zustand zurückgekehrt. Es ist traurig" (Konaté 23/08/97). Die Ereignisse müssen in dem Lichte gesehen werden, daß die Ausstellung von Atlanta für die Künstler eine der sehr seltenen Gelegenheiten darstellte, außerhalb Afrikas in großem Rahmen vorgestellt zu werden und eine Dokumentation in Form eines kleinen Katalogs zu erhalten.[29]

---

26 „Ivorian Art, Quest of the Cultural Renaissance", February 21 – March 15, 1997; eine Ausstellung in der City Gallery East anläßlich einer Côte d'Ivoire-Woche in Atlanta.

27 Bei einer Diskussion mit einem Vertreter des Kulturministeriums, an der ich teilnahm, wurde dies mit Fehlern in der Datenübermittlung nach Atlanta begründet. Die im Katalog angeführten Künstlerinnen und Künstler: Yao Botocho, Christophe Dadié, Tiébéna Dagnogo, Tamsir Dia, Lydie Okoby Étien, Mah Diomande Gauze, Matthieu Jean Gensin, Liade Goze, Laurenth Kokore, Kouame Kouakou, Théodore Koudougnon, Mensah Kpotovi, Ludovic K. Fadaïro, Assi Monney, Mathilde Moreau (Moro ist ihr Künstlername), Vincent Niamien (im Katalog Naimen geschrieben), Dosso Sékou, Michèle Tadjo, Yacouba Touré, Grobli Zirignon, Monné Bou, Monique Le Houelleur (im Katalog Houelier geschrieben), Jacques Samir Stenka (im Katalog Senka geschrieben), Gérard Santoni, Monique Aggrey (Katalog 1997: 9). Die falsch geschriebenen Namen sind weiter innen allerdings richtig angeführt.

28 Ich konnte mich davon selbst vergewissern, da die Kisten mit den Objekten erst Ende Juli vom Zoll in Abidjan freigegeben worden waren und bis dahin im Freien (Regenzeit!) gelagert waren.

29 22 Seiten, 8 Farb- und 12 Schwarz-weiß-Abbildungen, Grußbotschaften des Bürgermeisters von Atlanta,

Die Beziehungen zwischen den Künstlern

„Es gibt eine allgemeine Barriere der Sprache. Wir sind in einem System eingeschlossen, dem der Frankophonie. Selbst wenn es Beziehungen zwischen afrikanischen Ländern gibt, sie sind nur möglich, wenn es sich um frankophone Länder handelt. Wir haben hier einige Kontakte mit anglophonen (Ländern, Anm. des Vfs.), beispielsweise über Vermittlung des Centre Culturel Américain oder einiger Stiftungen. Aber zunächst ist es die Beziehung zwischen Frankophonen!" (Boni 04/08/97)

Youssouf Bath traf zum ersten Mal seinen Kollegen Ablade Glover aus Ghana anläßlich einer Ausstellung in Harlem/NewYork.[30] Selbst die Kontakte innerhalb von Côte d'Ivoire scheinen schwierig zu sein. „Fadaïro, er ist mein Älterer, mochte meine Arbeit und ich seine, ohne daß wir je einander getroffen hätten. Wir trafen einander während eines Künstlersymposiums in Lomé. Jetzt fahre ich die 70 km zu ihm und er kommt, wenn er Zeit hat, zu mir" (Kouyaté 16/08/97).[31] Tanella Boni spricht von bewußten Ausgrenzungen, die mitunter geschehen, daß offenkundig gewisse Kreise untereinander bleiben wollen, wie zum Beispiel die Gruppen *„Traces"* und *„Daro Daro"*. Für Außenstehende, die sich für zeitgenössische Künstler interessieren, kann es dabei zu erheblichen Schwierigkeiten kommen, um Künstler anzutreffen. „Es gibt keinen Raum, um sich zu informieren" (Konaté 23/08/97).[32] Doch das allgemeine Problem ist, daß manche Künstler anderen vielleicht nicht weiterhelfen wollen. Boni erwähnt Netzwerke[33] in Côte d'Ivoire, durch die man einige Namen erfährt, andere nicht. Für Hazoumé ist das ein relativ verallgemeinerbares Problem, das von den Künstlern selbst geschaffen ist. „Wir Afrikaner verstehen es nicht, einander zu helfen! Es gibt zuviel Eifersucht und Neid. Manchmal mögen wir einander nicht, weil einer gut ankommt. Oft wird gesagt, er spiele den Überlegenen, er wolle nicht helfen" (Hazoumé 10/10/97). Dominique Zinkpe beispielsweise, der zum Groß-Kunstereignis „Grapholies 93" eingeladen worden war, wollten einige die Teilnahme verwehren. Sie meinten, seine Arbeit wäre zu kunsthandwerklich. So mußte er sie in einer Ecke eines Ausstellungsraumes zeigen – und erhielt von der Jury einen Preis zugesprochen.

---

des Premierministers von Côte d'Ivoire, des Präsidenten der Georgia State University; mit einem Vorwort von Théophile Koui, Direktor für Kulturelle Angelegenheiten und Kunst des Kulturministeriums der Côte d'Ivoire.

30 „Contemporary African Artists: Changing Tradition", The Studio Museum Harlem, New York, January 21, 1990 – May 6, 1990. Grace Stanislaus kuratierte die Ausstellung, die noch in Philadelphia und Chicago gezeigt wurde.

31 Mit dem Auto fährt man etwa eineinhalb Stunden.

32 Es gibt ein allgemeines Künstlerverzeichnis, das in Paris herausgegeben wird: „L'art africain contemporain", Nicole Guez (ed), Paris 1996, 2. Auflage, Association Afrique en Création. Ungefähr 5.000 Künstler aus 45 afrikanischen Staaten sind darin erfaßt.

33 Einige wurden angesprochen, ihre Nennung könnte allerdings zu Spannungen führen.

Wenn es auch nicht zu verallgemeinern ist, gewisse Spannungsverhältnisse bestehen in Côte d'Ivoire zwischen einigen Älteren und Jüngeren.[34] „Sie (die Älteren, Anm. des Vfs.) wollen die einzigen Künstler in Côte d'Ivoire sein. Aber man muß auch den Jüngeren Platz machen und selbst weiterarbeiten. Man darf die Entwicklung der Jungen nicht verhindern" (Bath 16/08/97). Das Verhältnis zwischen Älteren und Jüngeren ist an sich eine Thematik, die aus traditionellen Formen der Gesellschaftsorganisation herrührt. In den Beziehungen zwischen Künstlern älterer und jüngerer Generationen kann sie sich mitunter in Abgrenzung äußern, die nichts mit der Qualität der Arbeiten zu tun hat. Sie äußert sich bei der Teilnahme an Gemeinschaftsausstellungen, Großausstellungen oder in den Kommunikationsnetzwerken. Künstler wie Bath, Touré und Fadaïro, um nur einige zu nennen, bekennen sich allerdings nicht dazu und pflegen die Kontakte zu jüngeren Künstlern.

Viele Künstler sehen in den Beziehungen zueinander das Problem, daß es gegenüber dem individuellen künstlerischen Schaffen kaum einen Raum gibt, um miteinander Gespräche über Kunst führen zu können. „Ich glaube, es bedarf eines Rahmens, in dem die Künstler lernen, miteinander auf einer formellen Ebene zu kommunizieren. Sie sollen gemeinsam ihre Werke betrachten, anstatt daß ein jeder im geheimen arbeitet. Sie sollen ihren Kollegen zur Diskussion stellen" (Konaté 23/08/97).

Bei der Suche nach einem solchen Rahmen gab und gibt es in Côte d'Ivoire Initiativen, indem es zur Bildung verschiedener Gruppierungen kam. Anfang der 1980er Jahre war es *Vohou Vohou*, 1996 entstanden *Traces* und *Daro Daro*.[35] Sie alle beruhen nicht auf stilistischen Gemeinsamkeiten, es ist die Intention, wodurch sich verschiedene Künstler in ihnen zusammengefunden haben. Konaté erachtet diese Bildung von Gruppen für wesentlich in der heutigen Kunstlandschaft der Côte d'Ivoire, damit die bildenden Künste soviel Raum wie nur möglich im kulturellen Geschehen erhalten und sich daraus eine größere Dynamik entwickle.

Vohou Vohou war die erste dieser Gruppen.[36] Sie war unmittelbar aus den Auseinandersetzungen an der Kunsthochschule hervorgegangen. Anfangs hatten die Mitglieder mit schweren Anfeindungen zu kämpfen, die über die verschiedenen Medien geführt wurden. „Man hat uns lächerlich gemacht, man hat sich über uns amüsiert" (N'Guessan 26/07/97). Einige Künstler[37] der Gruppe sollen deswegen zu arbeiten aufgehört haben. *Vohou Vohou* war eine sehr offene Gruppe, die sich nicht vor anderen verschlossen hatte. Der Freiheitsgeist, den die Künstler in ihren Werken realisieren wollten, ist in diese Struktur eingeflossen. Drei Lei-

---

34 Das Problem wurde von vielen Künstlern mitunter sehr deutlich angesprochen. Ein genaueres Eingehen darauf könnte allerdings dem einen oder anderen schaden.

35 *Traces* = Spuren; *Daro Daro* = Sieg.

36 Ihre wichtigsten Mitglieder waren Théodore Koudougnon, Youssouf Bath, Kra N'Guessan, Yacouba Touré. Zur Gruppe gehörten noch Tamsir Dia, Christine Ozoua, Dosso Sékou u. a. Mathilde Moro und Ibrahima Keïta wurden später dazu gerechnet.

37 So z. B. Christine Ozoua.

stungen kann man der Gruppe zuordnen. In Hinblick auf das unmittelbare Kunstschaffen sind es der Bruch mit dem Akademismus, ferner das Aufgreifen afrikanischer Materialien in die Malerei, wodurch der Bezug zum Dorf thematisiert wurde; Konaté führt den dritten Bereich an, die Einführung eines Kunstdiskurses, den es bis dahin nicht gegeben habe. „Es ist ihnen gelungen, einen intellektuellen Diskurs über Kunst durchzusetzen. Vorher dachte niemand in Côte d'Ivoire, daß Kunst ein Ort des Diskurses sein könne" (Konaté 23/08/97). Heute bekennen sich noch Koudougnon, Bath, N'Guessan und Keïta zu *Vohou Vohou*, wenngleich sich die Gruppe im Grunde aufgelöst hat.

Traces ist eine kleine Gruppe,[38] die in gewisser Weise den Gedanken des *Vohou* weiterführt, obschon deutliche Differenzen erkennbar sind. *Traces* geht es um die spirituellen Werte, die auf die Beziehung zur Kultur der Ahnen bezogen werden. Es handelt sich um die Zusammenkunft von Künstlern der älteren Generation, die miteinander ausstellen und diskutieren, wozu sie des öfteren Tanella Boni einladen.

Schließlich ist *Daro Daro*[39] zu nennen. Die Künstler verweigerten an sich den Begriff der Gruppe oder der Bewegung, da sie sich noch in den Anfängen befänden. 1996 organisierte die Gruppe ihr erstes Künstlersymposium, „*Kankankan*"[40], in der „Maison Carrée" auf der Straße von Abidjan nach Dabou. Im September 1997 fand das zweite in Assinie unter dem Thema „*Djinamoria*"[41] statt. Für dieses Symposium hatte die Gruppe eine internationale Öffnung programmiert. Jeder Künstler hatte einen Gast aus einem anderen afrikanischen Land eingeladen. So nahmen unter anderem Atta Kwami aus Ghana oder Fodé Camara aus Sénégal daran teil. Auf der Basis der Errungenschaften des *Vohou* richtet sich *Daro Daro* von der Idee her verstärkt auf die Thematik der Urbanität und trachtet, die internationale Orientierung in den Arbeiten zu intensivieren. Des weiteren will *Daro Daro* im Bereich der Kunstdiskurse und Ausstellungen neue Möglichkeiten erschließen.

In Bénin gibt es keine solchen Künstlergruppen. Einige Künstler berichteten von Abgrenzungen, die sich vor allem auf den Zugang zu Ateliers beziehen, von einem Mißtrauen, das zwischen den jüngeren bestehe. Romuald Hazoumé stellt heute eine Integrationsfigur dar und versucht, Kollegen weiterzuhelfen. Seines Erachtens müssen die Künstler näher zueinander rücken und ihre künstlerische Auseinandersetzung intensivieren, um reüssieren zu können.

---

38 Es sind vier Künstler, drei davon sind Grobli Zirignon, Tamsir Dia und Ludovic Fadaïro.

39 Tiébéna Dagnogo, Issa Kouyaté, Kokobi Jems Robert, Kouame Badouet, Lydie Étien, Mathilde Moro, Mensah K. Ignace, N'Guessan Essoh, Vincent Niamien, Yacouba Touré und Mimi Errol.

40 An sich der Name eines Aphrodisiakums, das Kraft verleiht. Obschon der Direktor des Musée National d'Abidjan der Gruppe angeboten hatte, die geschaffenen Werke in seinen Räumlichkeiten auszustellen, hatte die Gruppe das CCF bevorzugt.

41 „Magier". Assinie liegt östlich von Abidjan an der Küste. Dieses Symposium wurde unter anderem vom Bürgermeister von Cocody, der Coopération Française und dem CCF Abidjan gefördert.

Anhang: Zwei Dokumente

Aus einem Brief Youssouf Baths an einen Freund[42]

… Ich habe Deinen Brief erhalten und beeile mich, Dir einige Erklärungen zu unserer Bewegung zu geben.

---

42 Vom 16. September 1996.

J'ai reçu ta lettre avec plaisir et je m'empresse de te donner quelques explications sur notre mouvement.

Genèse

Avant et jusqu'en 1970, lorsque nous entrions à l'école des beaux-arts d'Abidjan, le matériel était distribué gratuitement aux étudiants: …Jusqu'en 1972, il y avait pénurie de matériels et l'école n'était plus capable de fournir le matériel aux étudiants. Certains qui n'arrivaient pas à acheter leurs matériels avaient recours à des matériaux de récupération: …et cela, encouragé par le professeur Serge Hénelon, un martiniquais (français), Jean Gensin de l'école „Négro caraïbe."

En cela j'ajoute aussi le contenu des cours qui était un enseignement académique, dirigé par des professeurs blancs (Français) sortis de l'école classique. L'Enseignement se faisait surtout sur l'étude documentaire de copies de plâtre grec, la renaissance italienne, de l'étude de la perspective etc. L'histoire de l'art moderne était plus enseigné que l'histoire de l'Art Africain, il n'y avait pas de modèle africain de sculpture (statutettes etc.). Toutes ces remarques ont éveillé en nous une prise de conscience de nos valeurs africaines.

Nous avions cherché à „l'africaniser" la peinture Ivoirienne. Donc refus de la peinture occidentale ou académique et recours aux matériaux locaux. <u>D'où vient l'expression</u> „Vohou-Vohou." Terme Gouro (…) qui était employé pour la première fois par un étudiant en architecture, BONY GUEMIAN Jean qui est de cette région, comparait notre maniére de travailler sur la toile à la pratique des féticheurs ou des guérisseurs traditionels qui appliquaient sur le corps de leurs patients des mélanges d'éléments divers composés de plantes, de feuilles, d'écorces d'arbres. Les artistes Vohou font ainsi les mêmes gestes en appliquant sur leurs toiles d'éléments divers.

Au-delà de l'effet esthétique recherché, certains cherchent à conjurer le mal, à exorciser le démon de la culture occidentale …

<u>Trois éléments distinguent la peinture Vohou-Vohou</u>

La recherche de l'identité africaine

Plus de liberté dans la création artistique et dans l'improvisation

La recherche sur la couleur …

Aujourd'hui le groupe a éclaté et chacun suit sa propre voie en améliorant sa recherche. Trois artistes travaillent ensemble pour résoudre des problèmes des générations futures, comment rendre cet art plus acceptible à tous et mettre en place une esthétique purement africaine.

Il s'agit de N'GUESSAN KRA, THÉODORE KOUDOUGNON, YOUSSOUF BATH …

<u>Le support philosophique</u>

Le mouvement véhicule des messages contenus dans les symboles et dans la mythologie africaine et travaille sur des thèmes d'actualité et de la vie quotidienne. L'Esprit de ce mouvement s'étend à l'architecture, … à la musique appellée „Zouglou" et même dans le langage parlé le „nouchi" … D'autres artistes ont disparus de la scène artistique parce qu'ils ont cessé de créer pour des raisons diverses, il s'agit de X, Y, Z etc., car ils n'ont pas tenu aux critiques venant de partout. L'on nous disait qu'on faisait du n'importe quoi, que ce n'était pas de l'art. Aujourd'hui c'est tout un regard admiratif devant nos productions …

Genese

Bis in die 70er Jahre, als wir in die Kunsthochschule von Abidjan eintraten, wurde das Malmaterial gratis an die Studierenden verteilt: ... 1972 entstand ein großer Mangel an Material, und die Schule konnte es den Studierenden nicht mehr zur Verfügung stellen. Manche, die es sich nicht kaufen konnten, griffen Altmaterial auf: ... Sie wurden dabei von Professor Serge Hénelon aus Martinique (Franzose) und Jean Gensin von der „Negro-karibischen" Schule unterstützt.[43]

Ich füge dem noch hinzu, daß der Unterricht damals akademisch war. Er wurde von weißen Lehrern (Franzosen) geleitet, die aus der klassischen Schule kamen. Der Unterricht bestand vor allem in der dokumentarischen Studie von griechischen Gipsabdrücken, der italienischen Renaissance, der Studie der Perspektive etc. Die Kunstgeschichte der Moderne wurde mehr unterrichtet als die afrikanische. Es gab keine afrikanischen Skulpturen-Modelle (Statuetten etc.). All diese Anregungen haben uns zur Bewußtwerdung unserer afrikanischen Werte geführt.

Wir haben versucht, die Malerei der Côte d'Ivoire zu „afrikanisieren". Das heißt, Verweigerung der westlichen oder akademischen Malerei und Rückgriff auf lokale Materialien. Daher kommt der Ausdruck *„Vohou Vohou"*. Es ist ein Begriff der Gouro (...), der zum ersten Mal von einem Studenten der Architektur angewandt wurde. BONY GUEMIAN Jean, der aus dieser Region kommt, verglich unsere Arbeit auf dem Bildträger mit den Praktiken der Fetischisten oder traditionellen Naturheiler. Sie applizierten auf die Körper ihrer Patienten Mischungen unterschiedlichster Elemente, die aus Pflanzen, Blättern und Baumrinden bestanden. Die Künstler des *Vohou* vollbringen daher die gleichen Handlungen, indem sie verschiedenste Elemente auf ihre Bildträger auftragen.

Abgesehen von der ästhetischen Wirkung, die gesucht wurde, versuchen einige, das Böse zu beschwören, den Dämon der westlichen Kultur zu exorzisieren ...

Drei Elemente charakterisieren die *Vohou Vohou*-Malerei

- Die Suche nach der afrikanischen Identität
- Eine größere Freiheit in der künstlerischen Kreativität und Improvisation
- Recherchen in bezug auf die Farbe ...

Heute hat sich die Gruppe aufgelöst, und ein jeder folgt seinem eigenen Weg, indem er seine Recherchen verbessert. Drei der Künstler arbeiten zusammen, um die Probleme der zukünftigen Generationen zu lösen. Es geht dabei darum, wie diese Kunst allen zugänglich gemacht und wie eine rein afrikanische Ästhetik durchgesetzt werden könnte.

---

43 Diese Richtung wurde 1969 von Hénelon, Laouchez und Gensin gegründet, überlebte allerdings nur kurze Zeit (s. *Revue Noire* 2, 1991: 18).

Es handelt sich um KRA N'GUESSAN, THÉODORE KOUDOUGNON, YOUSSOUF BATH …

Die philosophische Grundlage

Die Bewegung verbreitet Mitteilungen, die in den Symbolen und der afrikanischen Mythologie enthalten sind, und arbeitet über Themen der Aktualität und des Alltags. Der Geist der Bewegung reicht bis in die Architektur …, die Musik, die „Zouglou" genannt wird, und selbst in die gesprochene Sprache „Nouchi" … Andere Künstler sind von der Kunstszene verschwunden, da sie mit ihrer schöpferischen Arbeit aus den verschiedensten Gründen aufgehört haben. Es handelt sich um X, Y, Z etc., denn sie haben den Kritiken, die von überall einprasselten, nicht standgehalten. Man warf uns vor, daß wir irgend etwas machten, daß das nicht Kunst wäre. Heute ist es Bewunderung vor unseren Produktionen …

Ein Manifest von Daro Daro[44]

---

44 A BOUDDHA ET SES DESCENDANTS
Quand retentit le glas du faux expert; et
Quand vient l'esprit de la liberté.
Quand le cri se fait echo, et que l'echo devient victoire.
On peut s'évader avec DARO DARO
MEIDY, qu'est-ce que c'est DARO DARO?
Une sorte de laboratoire, un courrier,
Se jeter du riz, changer et échanger,
Une rencontre dans un cadre non conventionnel …
Sans discrimination pour l'émergence de l'artiste.
UN CRI
MEIDY, que fait DARO DARO?
Pose des problèmes à la recherche de nouvelles sensations.
Des actes de bravoures, des ragouts que l'on se partage.
Des plaisanteries en direct sur l'élévation
Des redondances et des chocs.
UN RALLIEMENT
Quand sévit l'anathème
Des présidents des comités scientifiques pour l'art.
Quand l'âme se vêt du Blues.
Quand les balourdes endormies s'éveillent.
DARO DARO SE FAIT LIBERTÉ
MEIDY, où est DARO DARO?
Dans un réseau ouvert chez les esquimaux.
Le défi et le bien-être de l'esprit.
L'héritage du Vohou Fâché, du Vohou Chiffon.
Le refus de disparaître.
UN RECOURS

AN BUDDHA UND SEINE NACHKOMMEN
Wenn die Totenglocken der falschen Experten erklingen; und
Wenn der Geist der Freiheit erscheint.
Wenn der Ruf zum Echo wird und das Echo zum Siege.
MEIDY, was ist DARO DARO?
Eine Art Labor, eine Korrespondenz,
Sich Reis zuwerfen, wechseln und austauschen,
Eine Begegnung in einem unkonventionellen Rahmen ...
Ohne Diskriminierung für das Erscheinen des Künstlers.
EIN SCHREI
MEIDY, was macht DARO DARO?
Stellt Probleme auf der Suche nach neuen Empfindungen.
Bravourakte, Ragouts, die man miteinander teilt.
Unmittelbare Scherze zur Erhebung.
Redundanzen und Chocs.
EINE ZUSAMMENKUNFT
Wenn der Bann
Der Präsidenten der wissenschaftlichen Komitees für Kunst zuschlägt.
Wenn die Seele sich mit Blues kleidet.
Wenn die verschlafenen Unbeholfenen erwachen.
DARO DARO WIRD FREIHEIT
MEIDY, wo ist DARO DARO?
In einem offenen Netzwerk bei den Eskimos.
Die Herausforderung und das Wohlergehen des Geistes.
Das Erbe des verärgerten Vohou, des Vohou-Fetzens.
Die Verwehrung zu verschwinden.
EINE ZUFLUCHT
MEIDY, warum DARO DARO?
Der Bruch wird Notwendigkeit, die anderen anhören, die Einheit,

---

MEIDY, pourquoi DARO DARO?
La rupture se fait besoin, écouter les autres, l'unité,
La tolérance et une fiction ridicule,
La tronçonneuse qui coupe le temps,
Un bec de gaz qui brûle.
UN DESTIN
Quand on est libéré des chaînes d'aciers.
Quand l'amer de socrate s'adoucit.
Quand Bouddha s'introspecte et s'éveille.
DARO DARO devient Victoire, Victoire, Victoire.

Die Toleranz und eine lächerliche Fiktion,
Die Motorsäge, die die Zeit zerschneidet,
Eine Gaslaterne, die brennt.
EIN SCHICKSAL
Wenn man von den Stahlketten befreit ist.
Wenn sich Sokrates' Bitterkeit lindert.
Wenn Bouddha sich selbst beobachtet und erwacht.
DARO DARO wird Sieg, SIEG, SIEG.
MIMI A. Errol, DARO DARO 96, MAISON CARRÉE – Straße von DABOU
Manifest des 28. September 1996
GEZEICHNET:
DAGNOGO TIEBENA, ISSA KOUYATE, KOKOBI JEMS ROBERT, KOUAME BADOUET, LYDIE ETIEN, MATHILDE MOREAU, MENSAH K. IGNACE, N'GUESSAN ESSOH, VINCENT NIAMIEN, YACOUBA TOURE, – MAISON CARREE, 29. SEPTEMBER 1996

Welt der Kunst

Kunstwelt, Kunstwelten, Welt der Kunst?

Die Bedingungen für die zeitgenössischen bildenden Künste in Côte d'Ivoire und Bénin erscheinen als Interaktionsfelder, die noch bedeutende Impulse benötigen. Das gesellschaftliche Ansehen dieser Kunstformen, die Ausbildung des institutionellen Sektors und Kommunikations- und Informationsmöglichkeiten bedürfen in der *sous-région* hinsichtlich ihres Ausbaus noch größerer Anstrengungen. So ist beispielsweise auch die Mobilität der Künstler in mehrfacher Hinsicht eingeschränkt. Zum Teil fehlen die finanziellen Möglichkeiten zum Reisen, ferner stellt sich die Frage, wozu an andere Orte reisen, wenn es dort keine Ausstellungsräume gibt, und Reisen nach Europa oder Amerika sind auch bezüglich der benötigten Visa heute überaus erschwert – Künstler, die mit Weißen verheiratet sind oder von denen ein Elternteil weiß ist, haben es diesbezüglich entschieden leichter.

In Zusammenhang mit dem Konzept der „Kunstwelt" stellen sich aufgrund des bisher Dargelegten einige Fragen. Ist allgemein nur von einer globalen Kunstwelt der modernen bildenden Künste auszugehen, die an verschiedenen Orten unterschiedlich ausgeprägt ist und in der ein weltumspannender westlicher Hegemonialdiskurs determiniert, was darin zu inkludieren sei. Oder sollen aufgrund der lokal massiven, unterschiedlichen Ausformungen mehrere Kunstwelten postuliert werden? Daran anknüpfend würde sich die Frage stellen, wie die Interaktion dieser verschiedenen Kunstwelten dann zu konzipieren wäre. Beim Thema, ob es eine „afrikanische Gegenwartskunst" gebe, wurde das Selbstverständnis der Künstler besprochen, und wie sie sich in einem globalen Raum, der Künstler und ihre Werke umfaßt, positionieren, wobei hierfür der Begriff „Welt der Kunst" gewählt worden war. Die Frage der „afrikanischen Gegenwartskunst" stellte sich aufgrund der Praxis in europäisch-amerikanischen institutionellen Kontexten (Ausstellungen), zeitgenössische Kunst aus Afrika auch deutlich als solche erkennbar zu markieren – was umgekehrt ablehnende Reaktionen von so manchem Künstler afrikanischer Herkunft hervorrief. Die große Differenz zwischen den situativen Bedingungen in Côte d'Ivoire und Bénin gegenüber jenen im Westen zwingt des weiteren, die Frage nach „Kunstwelt" im Plural zu überlegen – selbst wenn die Kunstwelt der Moderne nicht als homogene Einheit verstanden wird. Das ist auch eine Frage danach, ob der heutige Rezeptionsdiskurs von zeitgenössischer Kunst von Künstlern afrikanischer Herkunft noch den gleichen Prinzipien des universellen Anspruchs der europäisch-amerikanischen Diskurse zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und in den 1950er Jahren. Der Begriff „Kunstwelt" wurde erstmals von Danto 1964 in seinem Aufsatz „The Art World" verwendet und erläutert. „To see somethig as art requires somethig the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld" (Danto 1964: 580). Danto spricht in dieser Definition zwei

Aspekte an. Zum einen das Kunstwerk in seiner Beziehung zu anderen, in der Geschichte des Abendlandes geschaffenen. So ist es für ihn ein historisches Ereignis, als es neue Lösungen zu einem Problem darstellt, das durch andere Kunstwerke anders gelöst worden war, und zu dem neue Lösungen mit noch zu schaffenden Kunstwerken hinzukommen werden. Zum anderen definiert er die Qualität von Personen, die über ein bestimmtes Werk zu befinden haben, die also diese Inbeziehungsetzung der Kunstwerke zueinander vornehmen und die mit ihm verbundenen Theorien erörtern.

Danto veröffentlichte „The Art World" als „unmittelbare philosophische Reaktion" (Danto 1996: 52) auf das von Andy Warhol geschaffene Objekt „Brillo Box", wobei es ihm nicht darum ging, zu ergründen, warum sie ein Kunstwerk war, sondern „wie es *möglich* sein konnte, daß sie eines war" (Danto 1996: 52, Hervorhebung durch den Autor). Damit „Brillo Box" als Kunstwerk von Betrachtern erfahren werden konnte, setzte für Danto voraus, daß der Betrachter „zunächst eine bestimmte Vorstellung vom Ablauf der Kunstgeschichte" habe (Danto 1996: 17).

Mit solchen in den 1960er Jahren provokanten Arbeiten konfrontiert, konnte Danto nicht die äußere, sichtbare Form als alleiniges Kriterium heranziehen. Das Wissen, wie verschiedene Werke miteinander verbunden sind, setzt nicht nur die Kenntnis der anderen Kunstwerke voraus, sondern auch die jeweils historisch entscheidenden Objekttheorien. Es geht seines Erachtens um ein Abwenden von den äußeren Ähnlichkeiten zwischen Werken, da damit nur mögliche Affinitäten angesprochen sind, jedoch die Gründe für bestimmte Formgebungen außer acht gelassen würden. Dantos Interesse richtet sich nach einer Stilmatrix, einer imaginären (Danto 2000: 221), in die ein Bild eingeordnet werden könnte und die zeigte, welche anderen Kunstwerke mit ihm verbunden sind.

„Die *Vision,* die die Stilmatrix unterschreibt – bzw. umgekehrt –, bezieht sich darauf, daß Kunstwerke eine organische Gemeinschaft bilden und allein durch ihre Existenz Latenzen in den anderen Werken freisetzen. Dabei stelle ich mir die Welt der Kunstwerke wie eine Gemeinschaft innerlich miteinander verbundener Objekte vor" (Danto 2000: 213, Hervorhebung durch den Autor).

Aus dem bisher Gesagten läßt sich Dantos Begriff „Kunstwelt" auf zwei Konzepte beziehen. Das eine ist eine Kunstwelt als „ideale Gemeinschaft" (Danto 2000: 214). Sie bestand aus Kunstwerken, die von Objekten unterschieden waren, die nicht über diesen Status verfügen konnten. Diese Kunstwelt der Werke der bildenden Künste war von Danto nicht nur „radikal egalitaristisch, sondern bereicherte sich auch gegenseitig" (Danto 2000: 214). Jedes neu aufgenommene Kunstwerk bringe neue Aspekte in die Stilmatrix ein und vermittle allen anderen neue Merkmale. Heute, nach dem Ereignis der „Brillo Box" und der Pop Art, waren die Künstler von der evolutiven Abfolge, vom historischen Fortschreiten befreit. Die Kunstwelt ist pluralistisch geworden, indem „fortan alles Erdenkliche

Kunst sein konnte, zumindest insofern, als sich nichts mehr von ihr ausschließen ließ" (Danto 1996: 22).

Das andere Konzept von Arthur Danto betrifft jene Personen, die für die Einbringung bestimmter Werke in die Kunstwelt verantwortlich sind, die einer historischen Erklärung des Objekts verpflichtet sind, wie bereits eingangs ausgeführt worden ist. Es geht um den Diskurs der Gründe für die Zuteilung des Status als Kunstwerk, denn erst durch diesen Diskurs erhalten Objekte einen solchen Status. Angesichts des Konzepts der Kunstwelt als „organische Gemeinschaft aller Kunstwerke" (Danto) intervenieren zwar in diesem zweiten Sinn sozial Handelnde zur Zulassung des spezifischen Werkes in diesen Bereich und zu seiner Einordnung an einem bestimmten Platz. Obschon es so scheint, als würde Danto die egalitäre Qualität dieser neuen Dimension der Kunstwelt nicht postulieren, scheint er dennoch den Faktor der Macht in diesen Diskursen nicht zu beachten. Das Kriterium wäre nämlich die Selbstverpflichtung des Kritikers zur historischen Erklärung. Allerdings ist ebenso klar, daß es sich bei Arthur Danto um die kunsthistorische Narration im Westen handelt, genauso ist der Pluralismus der Malerei in der postnarrativen Phase – in beiden Fällen geht es Danto um das „Wesen der Malerei", also um die dem Werk anhaftende Eigenschaft.

Die eigentliche „institutionelle Theorie", von George Dickie (z. B. 1975) vertreten, beruht den Worten von Arthur Danto zufolge auf „einem kreativen Mißverständnis meiner Schriften" (Danto 1996: 53). Fragte Danto bei Warhols „Brillo Box" danach, wie sie als Kunstwerk sein konnte, entspräche Dickies radikalerer Zugang darin, zu fragen, „was es *wirklich* machte" (Danto 1996: 53, Hervorhebung durch den Autor). Man erinnert sich, Dickie (1975: 34) spricht vom *„status of candidate for appreciation"*, der aufgrund mehrerer Aspekte einem Objekt durch Personen zugeordnet wird, die im Namen „of a certain institution (the artworld)" handeln (Dickie 1975: 34). Im Grunde sind nach Dickie alle, die sich als Mitglieder der Kunstwelt empfinden, Teil von dieser (Dickie 1975: 35f). Indem mit diesem Ansatz nicht das dem Kunstwerk Wesenhafte gesucht wird, sondern der Institutionszusammenhang mit der Bestimmung des Objekts zum Kunstwerk akzentuiert wird, definiert Dickie diesen Diskurs als Machtdiskurs. Im Gegensatz zu Danto fragt Dickie außerdem nicht nach dem Kriterium, das eine Person befähigt, an einem Objekt seine Stellung als Kunstwerk zu erkennen. Wie Becker (1984: 151) feststellt, ist er dahingehend soziologisch im Ansatz, als er untersucht, wen Mitglieder der Kunstwelt als dazu befähigt empfinden, wer von ihr dazu berechtigt wird. Es ist somit ein vager Organisationsrahmen, der den Status des Werkes als *„candidate for appreciation"* bestimmt. Dickie verlagert die Beziehung zwischen Kunstwelt und Kunstwerk zentral auf diesen Aspekt und läßt die Problemstellung Dantos, was Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet, beiseite. Entscheidend ist für ihn, welches Objekt von der Kunstwelt zum Gegenstand eines ästhetischen Urteils erklärt wird.

Sowohl Arthur Danto wie George Dickie konzipieren nur eine Kunstwelt – die mit der Erzählform der Kunstgeschichte des Abendlandes verbundene. Selbst dort, wo Danto von der organischen Gemeinschaft der Kunstwerke spricht, meint er ein „historisch geordnetes Universum“ (Danto 2000: 52). Dickie ist darin weniger explizit, da er Kunstwelt als aus mehreren Systemen bestehend auffaßt: Theater, Musik oder Literatur bilden jeweils Subsysteme. Allerdings konstituieren innerhalb des Systems einer Kunstform, wie etwa jenem der Skulptur, eine bestimmte Kunstform, zum Beispiel „junk sculpture“, ebenso eigene Subsysteme (Dickie 1975: 33) zu einer Kunstwelt.

Becker verwendet Kunstwelt im Plural, *„art worlds“*. Man kann geneigt sein, dies auf den Umstand zurückzuführen, daß er den Begriff auf verschiedene Künste anwendet, wie Theater, Tanz, Musik etc. Er verweist allerdings auf die vage Definition, die der Begriff bei Danto und Dickie hat (Becker 1984: 148ff), und postuliert, daß Schulen und Stile eigene Kunstwelten bilden könnten. „Many painting worlds rely on the same suppliers as recognized contemporary artists for materials, but have separate, and often very successful, arrangements for exhibiting, distributing, and supporting their work“ (Becker 1984: 159). Offenkundig meint Becker jeweils eigene Kunstwelten innerhalb einer Kunstgattung (z. B. bildende Künste), und spricht von Geburt und Ableben der Kunstwelten. Allerdings ist er in einem Punkt deutlich. Nicht Innovation allein führt zu neuen Kunstwelten, obschon die meisten Kunstwelten um Neuerungen entstehen. Dies kann neue Konzepte in der Gestaltung des Werkes betreffen, neue technische oder materielle Komponenten, neue Arten des Ausstellens oder ein neues Publikum (Becker 1984: 311).

Um die Beziehung zwischen zeitgenössischem Kunstschaffen in Afrika und dem im Westen und der Rezeption im Westen zu klären, könnte dahingehend von der Beziehung zweier Kunstwelten zueinander argumentiert werden, als es sich um die Entwicklung eines neuen Konzepts oder einer neuen Art, über etwas zu denken, handelt. „Some art worlds begin with the development of a new concept, a new way of thinking about something“ (Becker 1984: 312). Es geht dabei nicht allein darum, daß ein neuer Kunstraum in enge Beziehung mit der europäisch-amerikanischen Kunstwelt trat, es geht darum, wie dies geschah. Die 1984 im Museum of Modern Art in New York gezeigte Ausstellung „Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity between the Tribal and the Modern“[45] fungiert beispielhaft für die ältere Qualität der Beziehungen, in der die europäische Moderne das universelle Monopol beanspruchte, über die Legitimation zur Definition dessen, was Kunst ist, zu verfügen. So wurde eine klassische Nebeneinanderstellung von Werken der frühen europäischen Moderne neben traditionelle Werke aus Afrika, Ozeanien etc. vorgenommen. Letztere erschienen in einem Kontext, in dem sie als Kunstwerke nur in der Form ihrer „Entdeckung“ durch die Künstler der frühen Moderne sein durften. Wie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts standen Funda-

45 Kurator William Rubin. Für eine Kritik s. beispielsweise McEvilley 1996: 27–56.

mentalität, Natürlichkeit und Verwurzelung für die nicht-westlichen Objekte, Kreativität und Genius für die westlichen Künstler. Auf die gesellschaftliche Ebene gehoben, impliziert das die Gegenüberstellung von „frühen", „statischen" („primitiven") Gesellschaften mit den dynamischen, modernen westlichen in derselben räumlich-universalistischen Dimension, die durch das MoMa repräsentiert wurde. Der Künstler und Kritiker Rasheed Araeen sieht die zugrundeliegende Intention der Ausstellung darin, „to perpetuate further the idea of Primitivism, to remind the so-called 'primitives' how the West admires ... their cultures" (Araeen 1987: 11).

Das Beziehungsgeflecht in bezug auf Gegenwartskunst ist freilich ein anderes. In einem Gespräch über seine Erfahrungen anläßlich des „1er Festival des Arts Nègres" 1966 in Dakar äußerte Michel Leiris seine Bedenken über die Entwicklung der bildenden Künste in Afrika wie folgt: „Ich fand diese Malerei eine Mischform. Sie (die Künstler, Anm. des Vfs.) sind nicht mehr wirklich Afrikaner, denn sie wurden auf westliche Weise gebildet oder hatten viele Kontakte mit dem Westen ... Sie befinden sich in gewisser Weise zwischen zwei Stühlen" (Lebeer 1994: 90).[46] Leiris spricht den Wandel in den Künsten an, daß Gegenwartskünstler aus afrikanischen Staaten nicht mehr Statuetten oder Masken anfertigen könnten, die mit Glaubensvorstellungen zu tun haben, da sie in keiner Verbindung mehr zu ihrer aktuellen Situation stehen. Leiris empfindet es zudem als unangenehm für den afrikanischen Maler, daß er sich in einem Medium in Ländern ausdrücken müsse, in denen die Tradition wesentlich skulptural ist (Lebeer 1994: 91).

1979 fand eine der ersten größeren Ausstellungen über zeitgenössische Kunst in Afrika in Berlin statt.[47] Es war „ein buntes Gemisch" (Bender 1993: 204) von Schildermalerei über populäre zu Workshop-Malerei etc.[48] Der Wandel in der Rezeption sollte sich erst mit der Ausstellung „Magiciens de la terre"[49] ergeben. Man muß hinzufügen, daß dies für die europäisch-amerikanische Kunstwelt der Fall war, denn von dieser nahezu unbemerkt hatte die erste globale Ausstellung von Kunst aus vielen Kontinenten bei der zweiten Biennale von La Havanna 1986 stattgefunden (Lippard 1992: 163).

Die Pariser Ausstellung sollte „zeitgenössische Kunstproduktion auf globaler, weltweiter Ebene angehen" (Martin in Buchloh 1992: 197), um das Problem von Zentrum und Peripherie zur Debatte zu stellen. Martin und seine Kuratoren waren sich durchaus der Probleme, die mit der Zusammenführung der Künstler aus verschiedenen geopolitischen Kontexten in einer Ausstellung westlicher (europäisch-amerikanischer) zeitgenössischer

---

46 „J'ai trouvé cette peinture bâtarde. Ils ne sont plus vraiment africains, puisqu'ils ont été formés à l'occidentale ou ont eu beaucoup de contacts avce les occidentaux ... Ils sont entre deux chaises en quelque sorte." Das Interview wurde 1967 ausgezeichnet.

47 „Moderne Kunst aus Afrika", anläßlich des 1. Festivals der Weltkulturen „Horizonte '79".

48 Siehe die Besprechung von Bender in *Kunstforum* Bd 122, 1993: 203–205.

49 Centre Pompidou und La Villette, Paris 1989; Hauptkurator Jean-Hubert Martin.

Kunst entstehen konnten, bewußt. Was Martin daran besonders interessierte, waren „die visuellen Schocks, die solch eine Ausstellung vielleicht hervorrufen kann, und die Denkanstöße, zu denen sie führen kann“ (Martin in Buchloh 1992: 201). Schließlich waren es vor allem Kriterien der Auswahl,[50] der Gegenüberstellung[51] und der Begriff „Magier“ – womit der des „Künstlers“ umgangen werden sollte –, die zu erheblichen Debatten führten. Jedenfalls waren die Diskussionen und Kritiken mannigfaltig.[52]

„Magiciens de la terre“ baute in der Auswahl der Werke auf keinerlei formalen Ähnlichkeiten zwischen den Kunstwerken auf. Wichtig war die zeitliche Einheit der Objekte (Werke lebender Künstler), die Beziehung zwischen Künstler und Werk[53] und daß allen Objekten durch die räumliche Neutralität eine gleiche Bedeutung zuteil werden sollte.[54]

Freilich, die Ausstellung im Centre Pompidou/La Villette war erst möglich, als die westliche Kunstwelt die Beschränkungen der Malerei – wie sie zum Beispiel der Kritiker Clement Greenberg in den 1950er und 1960er Jahren für einen abstrakten Expressionismus New Yorker Art aufgestellt hatte – lockerte und Pluralismus in der Kunstwelt möglich wurde. „Ich möchte an dieser Stelle betonen, daß es durchaus denkbar ist, wenn es denn wirklich keine Regeln gibt, daß Künstler der Kunst der Malerei in beliebiger Weise nachgehen, und sich dabei beliebigen Geboten beugen – allerdings sind solche Gebote nicht mehr in der Geschichte verankert“ (Danto 2000: 223). Im Gegensatz zur Ausstellung im Museum of Modern Art in New York, folgte fünf Jahre später die Pariser Großausstellung dem Prinzip des Pluralismus im künstlerischen Schaffen in derselben Zeiteinheit. Allerdings wählten die Kuratoren die Künstler aus dem modernen europäisch-amerikanischen Kontext entsprechend den dieser Kunstwelt dominanten Kriterien und transformierten für die Künstler aus Afrika (und vielen anderen aus Asien oder Australien) das Prinzip des Pluralismus in jenes einer kulturellen Differenz – sie sollten keine Ausbildung haben, die nach westlichen Grundsätzen aufgebaut war, und Ähnlichkeiten zu modernen westlichen Kunstwerken waren unerwünscht. Für Guy Brett war es eine Ausstellung, bei der „the ‘ethnic’-package and the ‘modernist’-package are side by side on the shelf“ (Brett 1989: 91).

50 Z. B. die Intensität der Vermittlung von Bedeutung für uns, i.e. „ethnozentrische“ Blicke.

51 Z. B. einer Arbeit von Richard Long an der Wand und einer Malerei der Yuendumu-Gemeinschaft aus Australien am Boden davor.

52 Siehe u. a. Brett 1989: 89–96; Weiss 1992: 202–207; Nicordemus 1994: 101. Einen umfassenden Überblick über die Kritiken erhält man bei Celius 1996.

53 Alle Objekte waren mit Namen der Ausführenden ausgewiesen.

54 Allen Künstlern im Katalog wird gleich viel Platz gewidmet.

55 Chief Mark Unya/Nigeria, Cyprien Tokoudagba/Bénin, Twins Seven Seven/Nigeria, Chéri Samba/Demokratische Republik Kongo, Henry Munyaradzi/Zimbabwe, Esther Mahlangu/Südafrika, Boujemâa Lakhdar/Marokko, Agbagli Kossi/Togo, Bodys Isek Kingelez/Demokratische Republik Kongo, Kane Kwei/Ghana, John Fundi/Mozambique (lebt in Tanzania), Efiaimbelo/Madagaskar, Mike Chukwukelu/Nigeria, Seni Camara/Sénégal, Frédéric Bruly Bouabré/Côte d'Ivoire, Dossou Amidou/Bénin, Sunday Jack Akpan/Nigeria.

Betrachtet man allein die Liste der teilnehmenden afrikanischen Künstler,[55] bestätigt sich Bretts Kritik insofern, als es sich ausschließlich um „Autodidakten" handelte. Für Romuald Hazoumé, der nicht an der Pariser Ausstellung teilnahm, trifft dieses Argument allerdings nicht die Tragweite der Intentionen der Kuratoren.

„Kunst entsteht und blüht überall. Es gibt aber Verrückte, die meinen, sie würde nur an einem Platz (der europäisch-amerikanischen Kunstwelt, Anm. des Vfs.) wachsen. Das ist ein Skandal! Es hat viel Aufmerksamkeit erregt, daß einige (die Kuratoren der Pariser Ausstellung, Anm. des Vfs.) meinten, heute wäre es nicht mehr möglich, eine Ausstellung von solchem Wert zu konzipieren, eine universelle, und die Künstler der Welt nicht einzubeziehen. Warum sollten es immer die Europäer und Amerikaner sein? Begrenzt sich Kunst auf sie? Deswegen haben sie ‚Magiciens de la terre' gemacht!" (Hazoumé 08/10/97)

Die Einbeziehung des Kunstschaffens aus allen Kontinenten kann heute nicht mehr allein aus der europäisch-amerikanischen Warte erfolgen. Die Moderne westlichen Musters als universelle Programmatik muß als älteres Resultat der Qualität der Beziehungen mit afrikanischen und anderen Gesellschaften gesehen werden. In der Kunst entsprach sie der besonderen historischen Erzählform der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte, auf der politischen Ebene korrespondierte sie mit gesellschaftlichen Verhältnissen kolonialer Dominanz. Traditionelle afrikanische Kunstwerke wurden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem von den Kubisten aufgegriffen und eingehend rezipiert, obgleich diese Objekte aus völlig anderen kulturellen Zusammenhängen stammten. Sie wurden zwar vereinnahmt, aber: Wo sie im damaligen europäischen kunsthistorischen Universum einordnen? Es gab bloß eine einfältige Lösung – in vor-historischer Zeit.

Das rezente Kunstschaffen von Künstlern mit Herkunft aus afrikanischen Staaten, mit seinen Beziehungen zu jenem zeitgenössischen im Westen, oder auch nicht, sowie die Prozesse ihrer Rezeption und Zirkulation bedingen heute zumindest eine zeitgenössische Kunstwelt in Afrika und eine zeitgenössisch europäisch-amerikanische zu postulieren. Die Verfügbarkeit von Materialien, von Technologien, der Zugang zu Informationen, die Möglichkeit des Ausstellens, sie alle sind in den beiden Räumen viel zu unterschiedlich, als daß man von einer weltumspannenden, durch den Westen dominierten Kunstwelt reden könnte. Zudem ist zu beachten, daß die historische Ordnung, die für Dantos Konzept wesentlich ist, keine universelle sein kann, sondern nur eine unter vielen – wenn auch die dominierende. Der Wandel des Diskurses über Kunst, der zumindest den Ansatz bietet, das Kunstschaffen der Welt neu zu denken, ist trefflich mit der Differenz zwischen der New Yorker „Primitivismus"-Ausstellung und den Pariser „Magiciens de la terre" visualisiert. Es ist nicht so, daß beide Resultate eines bruchlos kontinuierlichen Kunstdiskurses sind. Ebenso wie die gesellschaftliche Differenz infolge der postkolonialen Verhältnisse anders zu erfassen ist als unter kolonialen Beziehungen, erscheint eine Unterscheidung von Kunstwelten hilfreich, um das Kunstschaffen der Welt und die mit ihm verbundenen gesellschaftlichen Pro-

zesse als Neukonzeption von Differenz als relationales Konstrukt durch Beziehung zu überdenken. „For if one begins with the premise that spaces have *always* been hierarchically interconnected, instead of naturally disconnected, then cultural and social change becomes not a matter of cultural contact and articulation but one of rethinking difference *through* connection" (Gupta and Ferguson 1997: 35, Hervorhebung durch die Autoren).

In der Kulturanthropologie haben George Marcus und Fred Myers (1995) Beckers Konzept der Kunstwelten aufgegriffen. Beide gehen in bezug auf die bildenden Künste nicht nur von verschiedenen Kunstwelten aus, sondern von der Hegemonie der westlichen in diesem Netzwerk. Sie versuchen von Vorgängen in ihr ein kritisches Verständnis zu erarbeiten – was als Objekt des ästhetischen Urteils von ihr vereinnahmt wird, wie Diskurse über Kunst und damit zusammenhängende Praktiken geführt werden und wie sich diese europäisch-amerikanische Kunstwelt in eine privilegierte Metaposition zu setzen vermag.

„In this regard, the very specific anthropological critique would concern th art world's *manner* of assimilating, incorporating, or making its own cross-cultural difference. The goal would be to relativize art-world practices by showing effectively the broader contexts of activity in which the art world's appropriations are located" (Marcus and Myers 1995: 33, Hervorhebungen durch die Autoren).

Für die Untersuchung dieser Machtprozesse in und durch die europäisch-amerikanische Kunstwelt schlagen Marcus und Myers drei Kategorien vor: „*Appropriation*", „*boundary*", und „*circulation*" (Marcus and Myers 1995: 33f). „*Appropriation*" bezieht sich auf die Ideologie der Kunstwelt, wie sie den originären Kontext eines Kunstwerks im Zuge des Transfers und der Aneignung zumindest umformt. „*Boundary*" bezieht sich auf die Abgrenzungsmechanismen, wodurch so manchem Kunstwerk in einer Kunstwelt der Status als „*candidate for appreciation*" verweigert wird und das Objekt somit unerwähnt bleibt beziehungsweise für die europäisch-amerikanische Kunstwelt inexistent erscheint. „*Circulation*" schließlich bezieht sich auf die Systeme, in denen das einmal aufgenommene Kunstwerk in der westlichen Kunstwelt weitertraditiert wird.

Schließlich sei auf den Begriff „Welt der Kunst" hingewiesen. In gewisser Weise ähnelt er Arthur Dantos Konzept der Kunstwelt als „organische Gemeinschaft der Kunstwerke (Danto 2000: 213). Er ist von diesem dahingehend zu unterscheiden, als diese organische Gemeinschaft nicht auf der der westlichen Kunstwelt eigenen historischen Ordnung von Objekt und Theorie beruht. Welt der Kunst ist hingegen als egalitärer Raum aller Kunstwerke der Welt zu konzipieren, die darin nach keinem spezifisch regionalen Prinzip geordnet sind. Es ist insofern gleichgültig, daß Romuald Hazoumé und Yacouba Touré sich und ihre Werke völlig unterschiedlich in einer solchen Welt der Kunst positionieren, der eine mit starker Betonung afrikanischer Vernetzungen, der andere mit Akzentuierung der transnationalen Anknüpfungen. Wichtig ist die Konzeption als egalitär, das heißt eben ohne beherrschendes, westlich-historisches Ordnungsprinzip.

Die terminologische und konzeptuelle Abgrenzung zwischen Welt der Kunst als ideell zu denkendem Raum und den Kunstwelten als gesellschaftlichen Beziehungsnetzwerken, wird dahingehend getroffen, um einerseits die künstlerischen Anliegen bei der Werkgestaltung nicht direkt mit besonderen (Markt-)Interessen zu verknüpfen und andererseits besser jene Mechanismen untersuchen zu können, die im Umgang mit Kunst zwischen zwei oder mehreren Kunstwelten geschehen, beziehungsweise wie die europäisch-amerikanische Kunstwelt ihren Anspruch auf Hegemonie und Differenz angesichts globaler politischer Verhältnisse neu artikuliert und dementsprechend handelt.

In diesem Sinne ist auch Hazoumés Meinung zu würdigen, daß „Magiciens de la terre", bei allen offensichtlichen und berechtigten Kritikpunkten, vor allem den Brauch durchbrach oder zumindest erschütterte, daß „universelle" Ausstellungen immer nur eine sich als universell beanspruchende Kunstwelt betrafen, die sich unter Nutzung ihrer Organisationsformen als solche behaupten konnte – unter Auslassung der „Künstler der Welt".

In der Folge kam es zu Ereignissen, wodurch das rezente Kunstgeschehen in Afrika eine breitere Öffentlichkeit erlangte. 1991 organisierte Susan Vogel „Africa Explores: 20th Century African Art".[56] Sie folgte verschiedensten Kunstrichtungen, ihrer Einteilung zufolge *„extinct art", „traditional art", „new functional art", „urban art"* und *„international art"*. Damit hatte sie nicht nur eine breite Mischung des gegenwärtigen Kunstschaffens erreicht, sondern dieses auch mit traditioneller Kunst verbunden – sei es die in den Museen *(„extinct art")* oder jene, die noch heute produziert wird *(„traditional art")*. 1991 organisierte Magnin in Las Palmas „Africa Hoy" mit rezenten Werken von Autodidakten und zeigte 1992 in der Saatchi-Collection in London „Out of Africa". 1991 erschien in Paris erstmals die Zeitschrift „Revue Noire", deren Anliegen die Berichterstattung über afrikanische Gegenwartskunst im weiteren Sinne[57] in Afrika und der Diaspora ist. In ihrer ersten Künstler-„Monographie" behandelte sie Bildhauer Ousmane Sow aus Sénégal (*Revue Noire* 1991: 41–56).

Aufgrund von „Magiciens de la terre" wurde auch der Schweizer Jean-Christophe Pigozzi auf Gegenwartskunst aus Afrika aufmerksam. Er wollte die Objekte der afrikanischen Künstler, die in der Ausstellung waren, aufkaufen, doch waren sie schon von anderer Seite erworben worden. Jean Pigozzi und André Magnin beschlossen, die „Contemporary African Art Collection" (CAAC) aufzubauen, Pigozzi als Sammler und Financier, Magnin als Direktor und Reisender auf den Spuren von Künstlern in Afrika – und sie konzentrieren sich auf Autodidakten.

---

56 The Center for African Art, New York.

57 Gegenwartskunst inkludiert in ihr auch Photographie, Literatur, Tanz, Theater, Musik, Mode etc. Gründer waren Jean-Loup Pivin, Simon Njami, Pascal Martin Saint Léon, Bruno Tilliette.

In vielen weiteren Ausstellungen, wie zum Beispiel „Neue Kunst aus Afrika“, „Inklusion/Exklusion – Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration“, „Die anderen Modernen – zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika“ oder auch „7. Triennale der Kleinplastik – zeitgenössische Skulptur Europa-Afrika“,[58] dominieren jene Künstler, die nach westlicher Diktion als Autodidakten bezeichnet werden.

Einen Schwerpunkt auf in Kunsthochschulen ausgebildete Künstler hatten hingegen „Contemporary African Artists: Changing Traditions“ und „Seven Stories about Modern Art in Africa“.[59] Eine stärkere Einbeziehung von Künstlern der Diaspora fand bei „Otro País – Escalas Africanas“ statt, die in leicht veränderter Form als „Die andere Reise, The Other Journey – Africa und die Diaspora“ in Krems gezeigt wurde.[60]

Die Kontroverse

In der westlichen Kunstwelt beherrschen heute drei Themen die Kontroverse um die Rezeption von Gegenwartskunst afrikanischer Künstler: Die Verhältnisse zwischen den in Kunsthochschulen ausgebildeten, zweitens die Autodidakten und schließlich die in Europa oder Amerika lebenden. Im Grunde handelt es sich um eine ältere Auseinandersetzung, die beispielsweise in Sénégal dazu geführt hatte, daß der Maler Iba N'Diaye 1967 seine Tätigkeit an der „École Nationale des Arts de Dakar“ aufgab und nach Frankreich zurückkehrte.[61] Nach Ansicht N'Diayes, der in Frankreich Kunst studiert und unterrichtet hatte, ist das Erlernen der westlichen Maltechniken, selbst wenn sie danach verworfen würden, unerläßlich. Doch die vorherrschende Meinung an der Schule war jene von Pierre Lods[62].

---

58 „Neue Kunst aus Afrika“, Berlin, Haus der Kulturen der Welt 1996; „Inklusion/Exklusion – Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration“, Steirischer Herbst Graz 1996; „Die anderen Modernen – zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika“ Berlin, Haus der Kulturen der Welt 1997; „7. Triennale der Kleinplastik – zeitgenössische Skulptur Europa-Afrika“, Fellbach 1998.

59 „Contemporary African Artists: Changing Traditions“, Studio Museum Harlem, New York 1990; „Seven Stories about Modern Art in Africa“, Whitechapel Art Gallery, London 1995 zum Festival „Africa 95“.

60 „Otro País – Escalas Africanas“, Centro Atlántico de Arte Moderna, Las Palmas 1995; „Die andere Reise, The Other Journey – Africa und die Diaspora“, Kunsthalle Krems, Krems 1996 (in Zusammenarbeit mit dem „Sura za Afrika Festival '96“). Anläßlich dieser Ausstellung wurde in Österreich erstmals Gegenwartskunst von Künstlern aus Afrika präsentiert. „Inklusion/Exklusion“ (Graz) folgte im selben Jahr im Herbst.

61 1959 war er auf Wunsch von Präsident Senghor nach Dakar gekommen, um die Abteilung der plastischen Künste zu gründen (Iba N'Diaye 1994: 76).

62 Er hatte vorher die Workshop-Schule von Poto-Poto (Brazzaville) gegründet und geleitet. Auch er wurde von Senghor nach Dakar geholt.

Ihm zufolge konnte das Ziel der *Négritude*-Bewegung in den bildenden Künsten, die Rückkehr zu den Werten Afrikas, am besten dadurch realisiert werden, daß die Spontaneität der Kunststudenten in keiner Weise gehindert werde. Daher betrachtete er die Ausbildung in westlichen Techniken als obsolet.

Als Michel Leiris 1966 beim „1er Festival des Arts Nègres" in Dakar weilte, erlebte er, daß diese Suche nach Afrikanität in das Gegenteil umschlug: „Unter dem Vorwand, die afrikanische Authentizität wiederzufinden, …, erreichen sie (die Künstler, Anm. des Vfs.), ohne es zu wollen, die völlige Inauthentizität" (Lebeer 1994: 90).[63] Die Frage nach authentischer oder inauthentischer Gegenwartskunst aus Afrika erscheint als das zweite Thema, als abgeleitetes des ersteren. Ferner stellt sich damit einhergehend das Problem der „Ethnologisierung" von Gegenwartskünstlern aus Afrika.

In Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Kurator der „Documenta IX" bereiste Jan Hoet 1990 das damalige Zaïre (Demokratische Republik Kongo), Tanzania und Zambia und berichtet über diese Erfahrungen im Katalog zur Ausstellung „Africa Hoy".[64]

„Even in the most sophisticated situations art emerges as at best an alibi to mask the loss of ethnic character, cultural ignorance or indifference. Any curiosity, any respect, for art seemed to be completely lacking … I realized that there was nothing here to suggest that anything might change in the future … In spite there is art. Isolated traces of expression, without any suggestion of academic expression, … Its basis consists of spontaneous commentaries and personal experiences, or else it is the product of adaptation mechanisms … It is evidence of the strength of their imagination and of the profound links with the mythological forces of their history … In my opinion these works are typical of a period of transition. A period in which the individual experiences the feeling of being trapped in the midst of the conflict between the 'animist' world of yesterday and the quest of today and tomorrow, a quest for survival in a technological and material world" (Hoet 1992: 29f).

Wie Magnin feststellt, bezieht sich Hoets Aussage auf die Demokratische Republik Kongo, wo er in Lubumbashi und Kinshasa die ehemaligen Kunstschulen aufgesucht hatte (Magnin im Gespräch mit Sinz 1992: 166). Man muß auch anmerken, daß Hoet dann doch zum ersten Mal zwei afrikanische Künstler zur „Documenta IX" eingeladen hat, aus Sénégal Ousmane Sow sowie aus Nigeria Mo Edoga, der in Deutschland ansässig ist.[65] Dennoch kann das nicht den Schleier des Schweigens über seine Aussagen stülpen.

Was Hoet als Kunst aufgefunden hat, in Kongo müßte es sich um die *„popular art"* handeln, zu der unter anderem Tshibumba Kanda Matulu, Moke und anfangs auch Chéri

---

63 „… sous prétexte de retrouver l'authenticité africaine, …, ils arrivent sans le vouloir à la totale inauthenticité."

64 Das folgende Zitat ist dem Katalog von Groningen, wo die Ausstellung danach gezeigt wurde, entnommen.

65 Im Februar 1997 erzählte mir in Paris der Künstler Pascale Marthine Tayou aus Kamerun, daß ihn Hoet zu einer thematischen Ausstellung mit westlichen Künstlern in das von ihm geleitete Museum eingeladen habe.

Samba gehörten. Über diese Richtung gibt es seit 1976 sehr gute Dokumentationen.[66] Szombati-Fabian und Fabian sprechen in Zusammenhang mit *„popular painting"* von einer Genre-Malerei, die für die Lokalbevölkerung geschaffen wird. Sie stellen sie in Verbindung mit einem „distinctly post-colonial life-style" und meinen, die „paintings could become the object of a 'story', generally accepted although not necessarily without corrections and contradictions" (Szombati-Fabian and Fabian 1976: 1f). Künstler aus Tanzania konnten bis 1978 an der „School of Fine Arts" der Makerere-Universität in Uganda ausgebildet werden.[67] Was Autodidakten in Tanzania anlangt, sei beispielsweise auf die „Quadratmalerei" hingewiesen (s. Ströter-Bender 1991: 155–64). Die Künstler, die an der Makerere-Kunsthochschule studiert hatten, thematisieren Landschaftsmalerei, ländliche Kulturen, Magie und Hexerei, Mythen. Jean Kennedy verweist darauf, daß „suffering and despair are frequently expressed by East African artists, especially in reaction to political oppression" (Kennedy 1992: 145). Ströter-Bender erwähnt, Tinga Tinga, der Begründer der „Quadratmalerei", hätte mit seinen Gestaltungsmitteln „auf eine der wenigen malerischen Traditionen seines Landes" zurückgegriffen, auf „die Dekoration von Häusern und Mauern mit Ornamenten und Tiermotiven" (Ströter-Bender 1991: 156).[68]

Allein anhand dieser wenigen Hinweise erscheinen Hoets Erklärungen, daß bei den wenigen Arbeiten, die er gesehen hatte, die „profound links to the mythical forces" (Hoet 1992: 30) sichtbar würden beziehungsweise daß die Künstler in einem Konflikt zwischen der 'animist' world of yesterday and the quest of today and tomorrow" (Hoet 1992: 30) stünden höchst befremdlich. Nicht nur, daß er offenkundig nach einem Muster der westlichen Kunstwelt in seiner Suche nach Künstlern vorging (Kunsthochschulen, Galerien, Museen), zeigen seine Ansichten darüber hinaus eine Oberflächlichkeit der Wahrnehmung, die ausschließlich auf Stil beschränkt sein kann. Anders läßt sich sein Hinweis auf die „tiefen mythologischen Kräfte" nicht erklären. In ihrer Gesamtheit zeigen Hoets Ausführungen ein Unverständnis gegenüber dem künstlerischen Schaffen und den gesellschaftlichen Prozessen in afrikanischen postkolonialen Staaten. Da hilft es auch nichts, daß er die Probleme mit einem „conflict between the ancestral soul of a continent and a universe that is dictated by other continents" (Hoet 1992: 30) scheinbar in einen politischen und ökonomischen Machtdiskurs überführen will. Afrikanische Staaten werden dadurch in das alte, koloniale Primitive zurückgesetzt. Als Ausweg bietet sich nur die technologische und materielle Welt an, ein alter Evolutionsgedanke, wonach diese Welt wohlgemerkt die west-

---

66 Siehe Szombati-Fabian and Fabian 1976; Fabian 1978, um auf Texte vor Hoets Reise zu verweisen. Danach: Fabian 1996, 1998; Jewsiewicki 1991, 1992, 1995, 1997.

67 Von 1960 bis 1970 bildeten Kenia, Uganda und Tanzania die „East African Community". Nach deren Auflösung wurden Studierende noch bis 1978 ausgetauscht.

68 Ströter-Bender erwähnt allerdings auch, daß die Quadratmalerei bei westlichen Käufern Vorstellungen der „Ursprünglichkeit" etc. erwecken können (Ströter-Bender 1991: 158f).

liche Organisationsform ist, jedoch eine Universalisierung erfährt. Für die zeitgenössischen Künstler bedeutet dies eine Negation ihres Kunstschaffens, wobei es dabei zu unterscheiden gilt: Akademisch ausgebildete Künstler sind nicht existent. Die wenigen, die es gibt, sind Autodidakten. Doch auch sie werden durch das westliche Urteil in ihrer Reflexion und ihrem künstlerischen Ausdruck in eine westlich stereotype Vorstellung Afrikas gezwängt. Nur in diesem Sinn findet Annahme und Anerkennung statt, tatsächlich werden auch sie aus dem westlichen (Hoch-)Kunstdiskurs ausgegrenzt.

Für André Magnin geht es nicht um Kunsthochschulen oder Autodidakten. Für ihn geht es um die Frage, ob es sich um ein *„exercice de style"* handelt oder ob anhand bestimmter Techniken Inhalte vermittelt werden.[69] „Wenn man mit dem Künstler über seine Arbeit spricht, welches seine Absichten sind, seine Vergangenheit, was er seiner Arbeit für einen Sinn gibt, dann beginnt man, sich anders als formal dem Werk zu nähern" (Magnin im Gespräch mit Sinz 1993: 166). Sicher hat Magnin in dieser seiner Annäherungsweise seine Präferenzen – und die liegen bei den Autodidakten. Nun ist Magnin zugute zu halten, daß er sich der Schwierigkeit in bezug auf Gegenwartskunst aus Afrika durchaus bewußt ist. Man könne sie eben nicht in Gegensätzen formulieren, wie etwa zwischen „traditionell" oder „modern". Es handle sich um viel komplexere Beziehungsgeflechte, und die gilt es wahrzunehmen.

„Die afrikanische Kunst heute basiert ebenso auf zahlreichen Systemen ... Was bedeutet Tradition, was gehört zur Vergangenheit, was heißt Heute in diesem Afrika, dessen Kunstlandschaft noch nie so verschiedenartig war: Traditionen werden wieder beachtet, manchmal ganz neu erfunden, neue Figurationen, Wandmalerei, Expressionismus, Abstraktion, Objektverfremdung, agit-art" (Magnin 1998: 52f).

Angesichts dieser vielfältigen Ausdrucksformen spielt für Magnin der Gegensatz zwischen akademisch ausgebildeten Künstlern und Autodidakten an sich keine Rolle. Für ihn ist der Gegensatz ein anderer. Die westliche Kunst habe sich durch eine immer stärkere Hinterfragung ihrer selbst weiterentwickelt, indem sie stets neue Lösungen der Darstellung gesucht und sich immer mehr in die reine Frage der Kunst nach ihr selbst begeben habe. Das ist seines Erachtens für Afrika nicht der Fall. Kunst in Afrika „(has) nothing to do with a progressive history, composed of problems that are successively posed and answered" (Magnin 1992: 23). Afrikanische Künstler artikulieren in ihrer Arbeit ein Naheverhältnis zu ihren Gesellschaften. Damit ist für ihn nicht gesagt, daß heutige Kunst in Afrika in irgendeiner Form repräsentativ für eine gesellschaftliche Gruppe sei. Aus diesen Überlegungen heraus verlagert Magnin die akademische Ausbildung afrikanischer Künstler in den Kontext westlich formaler Problemstellungen und -lösungen, einen Kontext, der ihn weniger interessiert. Daher geht er zumindest auf Distanz zu diesen Künstlern aus afrikanischen postkolonialen Staaten.

---

69 Persönliche Mitteilung, Paris, 21/02/97.

Jean Pigozzi bekam die Lust, Autodidakten zu sammeln, als er „Magiciens de la terre" sah. Er wollte alle die Werke der Künstler kaufen, die an einem „exotischen" Ort lebten (Pigozzi 1992: 14) und engagierte Magnin für die Bildung einer großen Sammlung über Gegenwartskunst, die außerhalb der westlichen Kunstwelt geschafffen wird. Mittlerweile wurde Afrika zu ihrem Zentrum. Für Pigozzi – er selbst war nie in Afrika – stellen die Werke der Autodidakten eine entscheidende Erfahrung dar. „The most important lesson we (er und Magnin, Anm. des Vfs.) have learnt … artists, if they have power, imagination, energy and vision, don't have to go to art school or visit the Louvre or the Whitney" (Pigozzi 1992: 14).

Man muß Pigozzi als Privatsammler durchaus das Recht zuerkennen, daß er seine „Contemporary African Art Collection" (CAAC) auf afrikanische Künstler, die Autodidakten sind, aufbaut.[70] Man muß sicher auch anerkennen, daß er den in der CAAC repräsentierten Künstlern und ihren Arbeiten zu internationaler Aufmerksamkeit verhalf. „Nach Magiciens gab es einige, wie Pigozzi, die aufgewacht sind. Sie haben zu kaufen begonnen vielleicht auch, weil es billiger war.[71] Er hat recht, es war billiger. Aber zugleich gab er den Arbeiten dieser Künstler einen Wert" (Hazoumé 08/10/97). Aufgrund von Magnins Tätigkeit wurden Teile von Pigozzis Sammlung weltweit unter Titeln wie „Africa Hoy"[72] oder „Out of Africa" (bei Saatchi) gezeigt. Damit rückte die Privatsammlung in den öffentlichen Raum der westlichen Kunstwelt. Diese reagierte dahingehend, als sie die Künstler der CAAC als „die" Gegenwartskünstler aus Afrika annahm. Freilich trägt dazu auch Pigozzi selbst bei, wenn er behauptet, daß seine Sammlung die Lebendigkeit des schöpferischen Potentials in Afrika dokumentiere: „(It) will help the world realize that the creative process is still very much alive in Africa" (Pigozzi 1992: 14). So spricht Bernd Scherer vom „Haus der Kulturen der Welt" in Berlin in bezug auf die Ausstellung „Neue Kunst aus Afrika", die dem Konzept der CAAC folgt, von „der" afrikanischen Moderne: „Die Ausstellung ‚Neue Kunst aus Afrika', die komplementär zu der Ausstellung ‚Afrika. Die Kunst eines Kontinents' im Gropius-Bau in Berlin dieser traditionellen Kunst aus Afrika *die* afrikanische Moderne gegenüberstellte" (Scherer 1998: 57; Hervorhebung des Vfs.). 1999 fand die erste große Auktion solcher Arbeiten unter dem Titel „Contemporary African Art from the Jean Pigozzi Collection" bei Sotheby's in London statt.[73] Insgesamt wurden 57 Arbeiten von 28 Künstlern versteigert. Nur eine der Arbeiten fand keinen Käufer (Planta, 26. Juni

---

70 Sicher kann man ihm kein mangelndes Kunstverständnis vorwerfen, da er laut Magnin auch im Westen vielen Künstlern nahe steht (Magnin im Gespräch mit Sinz 1992: 174).

71 Hazoumé bezieht sich auf eine Aussage Pigozzis: „Collecting African contemporary art is addictive and very time consuming but slightly less expensive than collecting Van Gogh or Cy Twombly" (Pigozzi 1992: 13).

72 Centro Atlántico de Arte Moderna, Las Palmas 1991.

73 24. Juni 1999. Man beachte, daß „from the Jean Pigozzi Collection" am Katalog klein geschrieben ist. Dazu fand ein kritisches Symposium statt.

1999: 51). Man beachte zusätzlich, daß ja der Kurator der „Documenta IX", Jan Hoet, keine zeitgenössische Kunst in Afrika vorgefunden hatte, sondern nur einige Autodidakten (Hoet 1992: 30).

Angesichts eines solchen Diskurses, der in der westlichen Kunstwelt lanciert war, kann es nicht verwundern, daß beispielsweise keiner der Künstler aus Côte d'Ivoire, die im Kapitel „Die Intention der Künstler" behandelt wurden, in einer der weiter vorne zitierten Ausstellungen vertreten war. Eine Ausnahme bildet „Contemporary Artists" des Studio Museum Harlem, in der Bilder von Bath gezeigt wurden. Es sei auch hinzugefügt, daß Magnin und Soulillou im Buch „Contemporary Art from Africa" (1996) unter *Vohou-Vohou*-Arbeiten von Yacouba Touré, Ibrahima Keïta, Youssouf Bath, Théodore Koudougnon und Kra N'Guessan zeigen (Magnin and Soulillou, eds 1996: 127-31). In der westlichen Kunstwelt ist hingegen aus Côte d'Ivoire der Autodidakt Frédéric Bruly Bouabré berühmt, der aufgrund einer Vision 1948 zum Kunstschaffenden wurde (Pivin and Saint Léon 1991: 14).

Vor allem akademisch ausgebildete Künstler, die heute in Europa und Amerika leben, kritisieren schärfstens diesen Rezeptionsdiskurs der westlichen Kunstwelt. Die Künstlerin und Schriftstellerin Everlyn Nicordemus, in Tanzania geboren und heute in Belgien lebend, klagt die neuerliche Primitivisierung des Kontinents an, der mit dem Aufbau der CAAC stattfindet.

„And as a diabolical fulfilment of an infelicious sermon, confirming this disastrous course of events, we have seen the Pigozzi phenomenon emerge. The Swiss collector, millionaire Jean-Christophe Pigozzi, is said to have wanted to buy the whole African bazaar of 'Magiciencs de la terre'. ... he bought instead André Magnin and sent him out into the bush in Africa in search of the same kind of image makers. Once more this Rake's taste for untouched innocence, for a virgin 'purity' which never existed!" (Nicordemus 1994: 102)

Der Nigerianer Olu Oguibe, ein bedeutender Künstler aus dem Nsukka-Kreis, heute in den USA lebend, artikuliert sich ähnlich und prangert zusätzlich an, daß die Autodidakten an den bedeutendsten Orten der modernen westlichen Kunst gezeigt werden, was den anderen verwehrt würde.

„In the past decade, as part of the project of western internationalist expansionism ..., western collectors, curators and critics have initiated a process of neo-primitivising African artists as the condition for their appearance and visibility in the West. Some of these artists have been given entry to the most prestigious spaces in the West on the condition that they are naive, untrained, often unskilled in the manipulation of the specific materials which they are encouraged to employ, and inarticulate. Often too, part of the condition has been their habitation outside the West, which makes it possible for them to be 'discovered'" (Oguibe 1994: 56f).

Auch die akademisch ausgebildeten Künstler in Côte d'Ivoire kritisieren diese Diskursführung der westlichen Kunstwelt. Für sie ist es unverständlich, wie Kuratoren zum

Beispiel Friseurschilder gemeinsam mit anderen Werken ausstellen können. „Ich habe einmal eine Persönlichkeit in Paris gefragt: ‚Würden sie ein Apothekenschild in einer Ausstellung zeigen?‘ Er antwortete mit nein. Ich sagte ihm: ‚Das ist genau das gleiche (für uns, Anm. des Vfs.), wenn sie ein (afrikanisches, Anm. des Vfs.) Friseurschild als Kunstwerk ausstellen‘ “ (N'Guessan 26/07/97).

Die Problematik erscheint als Eingriff des westlichen Rezeptionsdiskurses in Fragen nach den lokalen Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens, wie sie sich beispielsweise die Künstler der Côte d'Ivoire selbst gestellt haben. Von westlicher Seite wird zum Problem umgeformt, was eine authentische Gegenwartskunst aus Afrika sein könne. In der 1966 geführten Diskussion über Authentizität oder Inauthentizität des Kunstschaffens in Afrika beruft sich Michel Leiris auf Aimé Césaire[74], der damals zwei Gefahren gesehen haben will: die Inauthentizität durch Verwestlichung sowie jene Inauthentizität, die entstehe, wenn ein Künstler um jeden Preis afrikanisch sein wolle (Lebeer 1994: 98). Für Yacouba Touré ist der „Lärm“ um Authentizität oder Inauthentizität höchst befremdlich. „Es ist, als würde man den Afrikanern vorwerfen, die Dinge nicht afrikanisch zu machen. Was sagt uns, daß ein Bild afrikanisch ist? Welcher Blick bestimmt das? ... Könnte heute ein Europäer einem europäischen Künstler sagen, daß seine Art zu arbeiten nicht europäisch wäre?“ (Touré 29/08/97)

Die Problemstellung ist eine Kreation des westlichen Kunstdiskurses in bezug auf die schöpferische Arbeit von Gegenwartskünstlern aus Afrika. Der Hintergedanke dabei ist, daß europäische Betrachter eine Kontinuität der rezenten Schöpfungen zur traditionellen Kunst wünschen. Von afrikanischen Künstlern wollen sie nicht, daß sie sich mit westlichen Kunstströmungen auseinandersetzen. Selbst bei Michel Leiris wird das ersichtlich, wenn er von einer *„peinture bâtarde“*, von einer Mischform in der Malerei, spricht oder davon, daß wegen ihrer Kontakte mit dem Westen die Künstler nicht mehr wirkliche Afrikaner wären. Es ist abermals festzustellen, es geht nicht allein um das ästhetische Urteil, denn dieses wird mit Vorstellungen zu vermeintlichen gesellschaftlichen Verhältnissen in afrikanischen postkolonialen Staaten verwoben. Es scheint, als sollten die Afrikaner mit der erkämpften Unabhängigkeit die Zeit des Kolonialismus aus ihrer Geschichte, Gesellschaft und Kultur streichen und dort fortfahren, wo sie vor der kolonialistischen Unterdrückun waren. Es ist, als wollte man wieder zwischen dem Hier und Dort dissoziieren. Doch mit dem Kolonialismus sind europäische und afrikanische Geschichte, Gesellschaft und Kultur auf eine besondere Art und Weise miteinander verbunden worden, wodurch Europa ein Teil der heutigen Realität Afrikas konstituiert.

Der westliche Kunstdiskurs nimmt eine Transposition aus dem eigenen Eigenverständnis von moderner Kunst auf die afrikanische vor. So wie die westliche Kunst anhand

---

74 In Paris war er ein Hauptvertreter der *Négritude*-Bewegung.

einer bestimmten Erzählform erklärt wird, der Ablöse und Neuschaffung verschiedener Stilrichtungen, ebenso geschehe dies im Fall afrikanischer Kunst. Der Irrtum liegt im Unverständnis dessen, was die traditionelle afrikanische Kunst war und ist. Ein afrikanischer Künstler, der nicht in dörflichen Gemeinden lebt und der nicht in ein bestimmtes Wissen initiiert ist, kann nicht einfach diese alten Kunstformen aufgreifen und weiterentwickeln. Es gibt zum Beispiel bei den Masken und Statuetten Formen, die präzise Bedeutungen haben und nicht durch andere, neu kreierte formale Lösungen ersetzt werden können. Damit würde ihr Sinn abhanden kommen. So kann man vielleicht von Authentizität in bezug auf die traditionelle Kunst reden, daß sie mit einem gewissen Gebiet korreliert und tatsächlich im gesellschaftlichen Kontext verwendet wurde. „Meines Erachtens stellt sich in Afrika das Problem der Authentizität mit der traditionellen Kunst. Denn es gibt Leute, die wollen authentische Produkte erwerben. Aber in bezug auf die (heutige, Anm. des Vfs.) Malerei, kann man die Frage der Authentizität nicht stellen. Man kann doch Bilder zum Beispiel nicht auf ein Gebiet einschränken“ (Bath 31/07/97). Auch Magnin erachtet die Auseinandersetzung um Authentizität oder Inauthentizität in bezug auf Gegenwartskunst aus Afrika für eine falsche Debatte.[75] Sein besonderes Interesse an den Autodidakten kann nicht in dieser Diskursform begründet werden.

Jedenfalls liegt der westlichen Argumentation von Authentizität oder Inauthentizität eine Haltung zugrunde, die eine formale Annäherung von Kunstwerken von Künstlern aus Afrika an zeitgenössische Arbeiten europäisch-amerikanischer Richtungen ablehnt. Wenn folglich formale Ähnlichkeiten zwischen den Künstlern des *Vohou* und Antoni Tàpies wahrgenommen werden, wird ersteren die unabhängige Recherche, die ihren Lösungen zugrunde liegt, abgesprochen. Für westliche Betrachter erscheinen ihre Kunstwerke als Abklatsch von diesem. Nicht beachtet wird, daß Bath, Koudougnon, N'Guessan etc. die Werke von Tapiès gar nicht kennen konnten und es sich vielmehr um zwei formal ähnliche Entwicklungen in verschiedenen Kunstwelten handelt, mit unterschiedlichen Voraussetzungen und künstlerischen Intentionen.

Wo die westliche Kunstwelt eine Öffnung zugestehen würde, wird von den afrikanischen Künstlern das außergewöhnliche Kunstwerk verlangt. Leiris' Wortmeldung folgt beispielsweise diesem Gedankengang: „Ich hoffe, daß es eines Tages Bildhauer und afrikanische Maler geben wird, die ohne auch nur einen Moment daran zu denken, afrikanisch sein zu wollen, Werke schaffen werden, von denen man sich sagen wird, daß nur ein Afrikaner dieses gemacht haben könne“ (Lebeer 1994: 91).[76] Es ist ein bißchen wie mit der Rezeption der traditionellen afrikanischen Kunst als Kunst zu Anfang des zwanzigsten

75 Persönliche Mitteilung, Paris 21/02/97.

76 „Ce que j'espère, c'est qu'il y aura un jour des sculpteurs, des peintres africains qui sans penser un seul instant à être africains, créeront des œuvres devant lesquelles on se dira qu'il n'y a qu'un africain qui peut avoir fait cela.“

Jahrhunderts. Soll ein Gegenwartskünstler aus Afrika anerkannt werden, hat er ein ähnliches Wahrnehmungserlebnis zu liefern. Für viele Künstler in Côte d'Ivoire sind Leiris Worte zwar schön (z. B. N'Guessan 26/07/97), sie entsprechen allerdings nicht den Fragestellungen der eigenen Recherchen noch ihrer Überzeugung, daß eine zeitgenössische Kunst nicht mehr zu regionalisieren ist.

Ein weiterer Aspekt dieser westlichen Haltung ist der von vielen Künstlern angeprangerte „ethnologische Blick". Dieser bezieht sich sowohl auf die Person des Künstlers, auf die Arbeit und im weiteren auf die Möglichkeit des Ausstellens. In Zusammenhang mit der „Ethnologisierung" der Person sei ein Interview erwähnt, das der Kunsttheoretiker Thomas McEvilley mit dem Künstler Ouattara geführt hatte. Ouattara, aus Côte d'Ivoire stammend und heute in New York lebend,[77] ist einer der wenigen akademisch ausgebildeten Gegenwartskünstler aus Afrika, der von renommierten Galerien in New York (Vrej Baghoomian Gallery) und Paris (Galerie Philippe Boulakia) vertreten wird. Thomas McEvilley beginnt das Interview mit der Frage nach dem Geburtsort Abidjan, ob die Stadt schon damals ein großes urbanes Zentrum gewesen sei, und nach der Familie des Künstlers.

„TM: Would you tell me a little about your family?
O: I prefer to talk about my work.
TM: I'm interested both in your work and in the background of your work; I hope you don't mind if I try to find out what kind of cultural and social conditions it comes from.
O: That's all coincidence and accident. I could have been born in Russia, in Canada, or in Africa. But if you must know – it's a large family, with many sisters and brothers.
TM: How many?
O: That has nothing to do with my work, and I'd rather not say."
(McEvilley 1993: 71)

Nachdem Ouattara weitere Fragen über Sprache, Heilung, Religion, Initiation etc. über sich hatte ergehen lassen müssen, kommt McEvilley über das Thema von Ritualobjekten endlich zu Fragen nach Ouattaras Kunstschaffen. Olu Oguibe (1995) hat die Diskursführung in diesem Interview scharf kritisiert und kommt zum Schluß, daß es sich dabei um „a mere rehash of entrenched modernist attitudes and methods, a continued reproduction of the logic of cultural othering and displacement" handelt (Oguibe 1995: 33). Als Dominique Zinkpe im Hof seines Ateliers „questions d'identité" (1997) zeigte, eine Installa-

77 Er kam 1989 nach New York, vorher lebte er zehn Jahre in Paris. Nach Aussage von Bath, Koudougnon und anderen waren sie gemeinsam mit einem Stipendium nach Paris gekommen.

tion zum Thema des *„Vodoun"*, fügte er sogleich ohne gefragt zu werden an, daß er sich damit als zeitgenössischer Künstler auseinandersetze und nicht weil er Afrikaner sei. „Manche Leute scheinen peinlich berührt zu sein, wenn man in einer Arbeit nicht sogleich den afrikanischen Künstler auffindet" (Zinkpe 29/09/97).

Es wäre jedoch ebenso verfehlt, würde ein Kritiker aufgrund von „questions d'identité" (1997) vermeinen, er müsse dazu eine ethnologische Abhandlung über den *Vodoun* in Bénin verfassen. Romuald Hazoumé konnte eine solche Erfahrung in Zusammenhang mit seinen Arbeiten über das Orakel *Fa* anläßlich zweier Ausstellungen gerade noch abwenden. „Peter Weibel[78] hätte fast den Fehler begangen. Er sagte mir: ‚Man müßte jemanden finden, der einen Text (im Katalog, Anm. des Vfs.) über das *Fa* schreibt, der es erklärt.' Ich habe gelacht" (Hazoumé (08/10/97).

Calixte Dakpogan erzählte, daß man ihm in Bordeaux eine Ausstellung bei einem afrikanischen Markt angeboten habe. Auf seine ablehnende Haltung hin soll ihm verwundert entgegnet worden sein, er würde dabei doch bestimmt gut verkaufen (C. Dakpogan 26/09/97). Die Erfahrungen des Künstlers El Loko scheinen auch nicht gerade aufbauend. „Der aus Togo stammende und in Deutschland lebende Künstler und Beuys-Schüler El Loko hat das Dilemma seiner Herkunft oft erfahren müssen: Als afrikanischer Künstler im Westen falle er zwischen Stuhl und Bank. Von Museumsleuten und Galeristen werde er an Völkerkundemuseen, an Kirchengemeindehäuser und an universitäre Ethno-Foyers verwiesen (...); von Völkerkundemuseen werde er als zu modernistisch und als zuwenig naiv-primitiv abgelehnt (...)" (Bianchi 1993: 100).

Was von den Künstlern als „ethnologischer Blick" bezeichnet wird, ist eine Intention der europäisch-amerikanischen Kunstwelt. Die Künstler werden als Personen auf ein mystisches Afrika bezogen, auf eine rituell-magische Dimension, auf das dörfliche Leben. Ihre Kunstwerke werden nicht in gleicher Weise wie Kunst in der modernen westlichen Tradition wahrgenommen. Vielmehr wird nach einer Erklärung durch die Sozial- und Kulturanthropologie gerufen, um die gesellschaftliche und kulturelle Tradition thematisieren zu können. Damit liefert sich der westliche Diskurs selbst seine Argumente, um ruhigen Gewissens zeitgenössische Kunst von Künstlern aus afrikanischen Staaten in ethnographische Museen abzuschieben. So legitimiert, bleibt ihnen der Zugang zu den Kathedralen moderner Kunst, Kunsthallen und Museen moderner Kunst, verwehrt. Es ist eine Verweigerung, die heutigen modernen afrikanischen Staaten wahrzunehmen, wie auch die Künstler, die unter diesen gesellschaftlichen Verhältnissen leben und arbeiten. „Werden so westliche Künstler behandelt? Wir werden immer mit einem ethnologischen Blick betrachtet! Wir müssen so sein! Wir dürfen nicht Künstler sein, das ist sehr schlimm" (Hazoumé 08/10/97).

---

78 Kurator von „Inklusion: Exklusion", Steirischer Herbst, Graz 1996.

Die Konsequenzen

Angesichts der weitestgehenden Ablehnung akademisch ausgebildeter Künstler aus Afrika, eines Diskurses der westlichen Kunstwelt, in dem vor allem die Autodidakten beachtet werden, der alle Künstler aus Afrika und ihre Arbeiten in den Kontext alter lokaler Traditionen zu verbannen trachtet, werden die scharfen Reaktionen verständlich. Für die akademisch ausgebildeten Künstler ergibt sich nämlich daraus, daß sie von der westlichen Kunstwelt fast prinzipiell negiert werden können. „Wir bedauern dieses Einschließen, dieses Black-out, das sich in einer allgemeinen Weise über unsere Arbeiten erstreckt ... Merkwürdigerweise kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß wir bewußt vergessen wurden, daß man uns bewußt beiseite schiebt und man uns nicht ernst nehmen will" (N'Guessan 26/07/97). Auch die Zeitschrift „Revue Noire" wird in dieser Hinsicht kritisiert. Einmal beschäftigt sie sich mit der Kunstszene Abidjan (2, 1991), bringt den Autodidakten Frédéric Bruly Bouabré, der von André Magnin erstmals im Westen bei den „Magiciens" gezeigt wurde, in einem zweiseitigen Beitrag (1991: 14–15), während 28 weitere Künstler (v. a. akademisch ausgebildete) in aller Kürze auf fünf weitere Seiten präsentiert werden (1991: 17–21). In einer anderen Nummer gewährt sie Ouattara eine „Künstler-Monographie" (5, 1992: 36–47). In ihrer Edition der „*Grands Livres*" veröffentlicht sie schließlich „La légende de Domin et *Zézé*", Zeichnungen von Bruly Bouabré.[79]

Es sind diese Bedeutungsverlagerungen, welche die Künstler in Côte d'Ivoire stören. Ihres Erachtens werden die Anerkennungskriterien lokalen Kunstschaffens von der europäisch-amerikanischen Kunstwelt definiert, ohne daß diese sich ein eingehendes Bild ihres Schaffens machte. Für Yacouba Konaté ist das Problem klar: „Die Leute, die hierher kommen und afrikanische Künstler zeigen, ..., sind Europäer ... Es gibt keine afrikanischen Kuratoren" (Konaté 23/08/97). Und er fügt hinzu, daß es eines „*pouvoir de démonstration*", einer Ausstellensmacht, bedarf, d. h., daß einen Institutionen unterstützen müßten, damit man Ausstellungen organisieren könne. Für Europa habe niemand aus Afrika diese Macht.[80]

Die Situation des Vergessens, des Mißachtens oder des Ignorierens verschärft sicher die Kontroverse zwischen akademisch ausgebildeten Künstlern und Autodidakten. Doch wäh-

79 *Revue Noire* zeigt in jeder Nummer eine bestimmte Kunstszene. Dabei werden vor allem Bilder dokumentiert, mit kurzen Texten zu den Künstlern. Geachtet wird eher auf den poetischen Stil. Manchmal ist sie auch ungenau. In der Ausgabe über Bénin ist ein Bild von Zinkpe abgebildet (vol. 18, 1995: 28). Es handelt sich um die Bemalung der Schneiderei seiner Frau, die in keiner Weise für seine Arbeiten repräsentativ ist (persönliche Mitteilung des Künstlers, Cotonou, 03/10/97). Von Hazoumé ist darin eine Maske auf dem Kopf gestellt abgebildet (vol. 18, 1995: 13).

80 Mittlerweile wurde der in Nigeria geborene, später in New York lebende Kritiker und Kurator Okwui Enwezor zum Kurator der „Documenta XI" ernannt. 1997 bekleidete er eine solche Stellung bei der Biennale von Johannesburg.

rend in Côte d'Ivoire Künstler wie Yacouba Touré oder Théodore Koudougnon die Leistungen vieler Autodidakten würdigen, ihre schöpferische Kraft und die Intensität ihrer Auseinandersetzung, sind es vor allem im Westen lebende Künstler aus Afrika, die diese scharf angreifen. Oguibe bezeichnet sie als „naive, untrained, often unskilled …, and inarticulate" (Oguibe 1994: 57). Ähnlich äußert sich auch Everlyn Nicordemus (1994: 102; 1995). Im Grunde geht es ihnen um den Diskurs in der westlichen Kunstwelt, ohne zwar auf die Spezifizität der afrikanischen irgendwie einzugehen, doch im Bewußtsein, diese tiefgehend zu beeinflussen.

„You can afford to play around with relativisations, simply because your western artists are defined and redefined, confirmed and reconfirmed *ad infinitum* … This is not the case with us … The lack of visibility and the nearly total lack of institutionally confirming presence make us vulnerable" (Nicordemus 1994: 103, Hervorhebung von der Autorin).

Zur Kreation dieser Opposition zwischen Autodidakten und akademisch ausgebildeten Künstlern haben einige Persönlichkeiten beigetragen. Jacques Soulillou, durchaus ein Kenner der heutigen Situation in Afrika, hebt „Volksmalerei"[81] wie jene von Chéri Samba oder Moke, die weitverbeiteten Zementskulpturen oder „Einzelerscheinungen" wie Bruly Bouabré hervor und setzt sie gegen Akademismus und Modernismus.

„Diese großen Formationen bilden sich in Opposition zu den dichten und extrem geriffelten Bereichen eines Akademismus und Modernismus, die unmittelbar der traditionellen Übertragung westlichen Kunstwissens entspringen und reichlich subventioniert werden. Dieser afrikanische Modernismus und ‚Postmodernismus' muß heute den Preis für das Entstehen jener neuen Karte zahlen. Seine Vertreter empfinden die Anerkennung dieser Kunst – in ihren Augen ist sie ‚illegitim' – als neuen Verrat des Okzidents" (Soulillou 1996: 72).

Es ist durchaus verständlich, daß Soulillou die Kunst eines Chéri Samba oder Bruly Bouabré hervorheben will und an anderer Stelle auf den Unterschied hinweist, daß westlich zeitgenössische Künstler eine andere Ausbildung haben, indem sie einerseits einen Horizont der historisch geleisteten Möglichkeiten erlernt haben, andererseits zu neuen Lösungen sensibilisiert werden (Soulillou 1996: 77). Angesichts der schwierigen Umstände, die diese Künstler im Ausstellen und beim Verkauf ihrer Arbeiten haben, mutet seine Behauptung, daß sie „reichlich subventioniert" wurden, befremdlich an. Des weiteren stellt sich die Frage, warum die Beziehung zwischen akademisch ausgebildeten Künstlern und Autodidakten als Antagonismus formuliert werden muß. Er führt dazu, daß Soulillou mit den von ihm erwähnten Künstlern eine „zeitgenössische afrikanische Kunst" in ihrer Gesamtheit negiert.

---

81 „Volksmalerei" ist ein falscher Begriff. Es handelt sich vielmehr um populäre Malerei – ein Fehler der Übersetzung? Im übrigen kann Chéri Samba heute nicht mehr zur Populärmalerei zugeordnet werden.

„Eine zeitgenössische afrikanische Kunst gibt es also insofern nicht, als die afrikanische Kunst, die, heute und auf afrikanischem Boden, in einer neuen Weise unseren Blick auf sich zieht, nicht den Kriterien dessen entspricht, was man als ‚zeitgenössisch' identifiziert" (Soulillou 1996: 80).

Solche Äußerungen, die im Sinne einer Legitimierung der „Contemporary African Art Collection" oder von Ausstellungen wie „Neue Kunst aus Afrika" (Haus der Kulturen der Welt in Berlin, 1996) vorgenommen wurden, führen zu Polarisierungen und zur Bildung von Feindbildern. Es erscheint nicht ersichtlich, warum sich Leute wie Soulillou gegen die akademisch ausgebildeten Künstler aussprechen, Künstler afrikanischer Herkunft im Westen ihrerseits die Demaskierung des Diskurses und des Vorgehens der westlichen Kunstwelt über Angriffe gegen die Autodidakten führen müssen. Wenn Soulillou die eigenständige schöpferische Entwicklung der Autodidakten so hervorhebt, als würden sie prinzipiell keinen Kunstdiskurs suchen, muß dem entgegengesetzt werden, daß Hazoumé, die Brüder Dakpogan, Zinkpe oder auch Adéagbo Künstler-Workshops und Gespräche mit Spezialisten im Hinblick auf einen intensiven Austausch begrüßen. Soulillous Argumention führt von der anderen Seite einen „ethnologischen Blick" ein, indem er die Autodidakten als „die Anderen" positioniert. Damit erscheint in seinem Argument neuerlich die Unterscheidung zwischen „Hier und Dort". Nicht nur die Kunst, Afrika wird als kulturelle und gesellschaftlich homogene Landschaft neuerlich in vom Westen diktierte Grenzen gezwungen.

Auch die Reaktion von akademisch ausgebildeten Künstlern, die künstlerischen Leistungen von Autodidakten herabzusetzen, scheint höchst problematisch. Man sollte sich vor allem bewußt sein, daß „Autodidakt" als Füllbegriff angewandt wird. So stehen beispielsweise die Masken Dossou Amidous[82] in der Tradition der alten *Gelede*-Masken, nur sind sie Kreationen, die auf heutige gesellschaftliche Probleme bezogen sind. Die Populärmalerei aus Kongo ist eine Kunstform, die sich anfangs der 1960er Jahre zunächst in Lubumbashi, dann in Kinshasa und anderen Städten entwickelt hatte, wobei nicht alle Künstler zur Berühmtheit eines Chéri Samba, Tshibumba Kanda Matulu, Moke oder Cheïkh Ledy gelangten. Georges Adéagbo hat seine Installationsform geschaffen, weil sie für ihn die einzige Möglichkeit war, sich auszudrücken. Calixte und Théodore Dakpogans Technik und Ausdrucksform stehen in Verbindung mit ihrer Geburt in einem Verwandtschaftsverband von Schmieden. Romuald Hazoumé greift Malereien auf, die es in der *sous-région* bereits gab. Der Begriff „Autodidakt" täuscht darüber hinweg, daß viele dieser Künstler in traditionellen Kunstformen ausgebildet sind, andere ältere Techniken und Ausdrucksformen aufgreifen, weiterentwickeln, manche eigene schaffen.

Daraus ergeben sich für diese Künstler die unterschiedlichsten Ansätze und schöpferischen Reflexionen. Werden sie jedoch in diese Füllkategorie subsumiert, nur um auf das

82 Siehe im Katalog von „Magiciens de la terre", 1989: 80f.

Fehlen einer westlich akademischen Ausbildung zu verweisen, werden ihre Beziehungen zu lokalen Kunstformen, ihre Ideen und Konzepte verschleiert. Damit wird der westliche Kunstdiskurs als der allein gültige Maßstab wiedereingeführt. Im Kampf um Wahrnehmung und Anerkennung in der westlichen Kunstwelt produziert ein solcher Diskurs eine gegensätzliche Vision Afrikas: hier das moderne Afrika, dort das alte mystische. Ersteres bestünde in den postkolonialen politischen, ökonomischen und kulturellen Vernetzungen mit dem Westen, letzteres entspreche einer reinen, vom Westen abgegrenzten Kultur. Inauthentizität stünde somit als negative Qualität von Moderne in Afrika einer museifizierten Lokalität als Authentizität gegenüber.

Die Autodidakten sind jedoch weder für die Art ihrer Rezeption in der westlichen Kunstwelt verantwortlich, noch trifft sie irgendeine Schuld an der Ablehnung der akademisch ausgebildeten Gegenwartskünstler aus afrikanischen Staaten. Sie profitieren davon, daß ein europäischer Kurator, André Magnin, mit Hilfe eines Sammlers (Pigozzi) eine Ausstellungskapazität für sie entwickeln konnte. Er hat sich der Mühe unterzogen, Künstler aufzusuchen und sich mit ihren Werken auseinanderzusetzen – in zehn Jahren bereiste er eigenen Angaben zufolge mehr als 200mal Afrika.[83] Er sorgte des weiteren dafür, daß die Objekte dieser Künstler in Galerien und Ausstellungsorten zeitgenössischer Kunst gezeigt werden, so 1992 bei Saatchi in London, und nicht in ethnographischen Museen oder in Galerien, deren Programm die traditionelle Kunst aus Afrika ist. Damit hat er dazu beigetragen, daß Künstler, von denen sich Arbeiten in der CAAC befinden, heute unabhängig von ihm in solchen Orten der westlichen Kunstwelt ausstellen können. „Ich kann Dir versichern, daß ich heute nicht von der CAAC abhänge, ich hänge weder von André Magnin noch von Pigozzi ab! Sie haben mir allerdings ermöglicht, mich (in der westlichen Kunstwelt, Anm. des Vfs.) positionieren zu können" (Hazoumé 10/10/97).

Die CAAC dokumentiert nicht das gesamte rezente Kunstschaffen von Künstlern aus Afrika. Den Vorwurf, den man der getroffenen Auswahl machen kann, ist ihre Begründung. Sie beruht auf der Annahme, daß die Geschichte der modernen westlichen Kunst aus einer scheinbar evolutiven Abfolge von Stilen bestünde und daß das völlig verschieden zum Kunstschaffen in Afrika sei. Sie übersieht die Besonderheit der gesellschaftlichen und kulturellen Vernetzungen mit dem Westen, wodurch man nicht mehr zwischen eigener und fremder (westlicher) Kultur unterscheiden kann. Sie übersieht ferner, daß auch die in Kunstakademien ausgebildeten Künstler aus Afrika nicht nur „Stilübungen" durchführen, sondern sich in ihren Recherchen und Ideen mit ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Realität auseinandersetzen. Schließlich ist es ein Irrtum, die Geschichte der westlichen modernen Kunst als Abfolge von Stilrichtungen zu sehen. Gerade heute arbeiten westliche Gegenwartskünstler in den verschiedensten Medien mit den unterschiedlichsten Konzep-

---

83 Persönliche Mitteilung, Paris 21/02/97.

ten und führen Diskurse über Kunst, die nicht auf eine „reine" Kunst reduziert werden können. Nichts anderes findet in Afrika statt.

„Was die zeitgenössische afrikanische Kunst jedoch unmittelbar kennzeichnet und was ihre Stärke ausmacht, ist eben die Freiheit im Umgang mit der Tradition und die Fähigkeit, mit anderen Kulturen in einen Dialog zu treten. Dieser Dialog findet in der freien Benutzung aller zur Verfügung stehenden Medien und Kommunikationsmittel statt und nicht in denjenigen, die von irgendwelchen konservativen Geisteshaltungen auferlegt wurden" (Luntumbue 1998: 63).

Der Universalitätsanspruch der westlichen Kunstwelt

Das Geschehen innerhalb der afrikanischen und westlichen Kunstwelten und ihre Beziehungen zueinander müssen im Lichte ihres Verhältnisses zur Welt der Kunst gesehen werden. Der Begriff „Welt der Kunst", wie er hier verwendet wird, entspricht einer konzeptionellen, analytischen Kategorie, die auf die Beziehungen aller Kunstwelten in einem globalen Raum verweist. Der westlichen Kunstwelt kommt darin insofern eine bedeutende Rolle zu, als sie die „Welt der Kunst" mit ihren Strategien zu bestimmen trachtet – zweifelsohne nutzt sie ihre Strukturen, die andere Möglichkeiten als für die afrikanische Kunstwelt eröffnet.

Als Teile der westlichen Kunstwelt zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ihren Blick nach Afrika richteten, ging es nicht nur um das Erleben einer Kunst in der Ferne, sondern um die eigenmächtige Inkorporation formaler Elemente traditioneller afrikanischer Kunst in die europäische Moderne. Die Besonderheit dieses „intellektuellen Primitivismus" (Goldwater 1986: 143) bestand darin, daß zum ersten Mal in der Beziehung zu Kunst nicht-westlicher Gesellschaften direkte formale Entlehnungen durch die Kubisten vorgenommen wurden (Goldwater 1986: 144). Zur gleichen Zeit – man neigt allzu leicht, es zu vergessen – verhielt sich die westliche Moderne als „Export-Kultur" (Belting 1998: 53) und belieferte Afrika mit seiner aufgebrauchten akademisch-formalistischen Malerei.

„Ironically, at the time that European artists were beginning to appreciate the aesthetic qualities of African traditional art, and were therefore experimenting with them in their own works, African artists were equally fascinated with European aesthetic conventions of realism and were also experimenting with them in their works and in their own expressions" (Fosu 1993: 6).

„Magiciens de la terre" (1989) dokumentiert in der westlichen Kunstwelt eine Änderung in dieser Beziehung. Objekte von Künstlern aus anderen Kunstwelten erscheinen heute als selbständige Werke und nicht mehr über die Vermittlung westlicher Künstler, die sich in ihren Arbeiten und auf ihre eigene Weise mit ihnen auseinandergesetzt hatten (Belting 1998: 53). Angesichts dieser Veränderungen könnte „Welt der Kunst" sich als ein

Symbol einer neuen Welteinheit präsentieren (Belting 1992: 72).[84] Aus einem durch den Universalitätsanspruch der europäisch-amerikanischen Kunstwelt monopolisierten Kunstsystem hat sich etwas entwickelt, das einen Pluralismus der Kunstformen aufgrund intensivierter Beziehungen suggeriert. Differenz zwischen den verschiedenen Kunstformen scheint in einer solchen Welt der Kunst als Möglichkeit egalitärer Kommunikation. „The interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy" (Bhabha 1994: 4).

Der Raum solcher reziproken Beziehungen birgt aber einige Fragen. Für Belting ist die Möglichkeit, daß Künstler an Orten der westlichen Kunstwelt ausstellen, zur Realität geworden, „wobei der verfrühte Eindruck entsteht, die westliche Kunstpraxis sei unbeschränkt integrationsfähig, also global erfolgreich, ...: sie sei der geborene Ort für Bilder gleich welcher Herkunft" (Belting 1998: 53). Sein Argument beruht auf der These, „daß wir selber die Bilder mitbringen, die wir sehen wollen – und sehen (verstehen) können" (Belting 1998: 53). An anderer Stelle übernimmt er Boris Groys Konzept des „kulturellen Archivs" und bezeichnet die westliche Kunstgeschichte als ein solches, „in dem die Ereignisse der Kunst, abgestuft in ihrer Bedeutung, Elemente jener Konstruktion bilden, die wir *die* Kunstgeschichte nennen" (Belting 1992: 70, Hervorhebung durch den Autor). Doch das Archiv ist nach Beltings Ansicht „nicht unbegrenzt aufnahmefähig, ohne sich selber in seinem Bestand und in seiner Bedeutung von Grund auf zu verändern" (Belting 1992: 70).

Die Problematik der westlichen Kunstgeschichte sei an dieser Stelle beiseite gelassen, da sie innerhalb des Faches selbst zu klären ist. Es stellen sich dennoch die Fragen, wieso die westliche Kunstwelt in „verfrühter" Weise als Raum für Objekte gleich welcher Herkunft aufgefaßt wird und wie die Natur der begrenzten Aufnahmefähigkeit aussieht. Die Beziehungen zwischen afrikanischer und westlicher Kunstwelt innerhalb der Welt der Kunst sind nämlich so gestaltet, daß afrikanische Künstler, die im Westen leben und arbeiten, nur spärlich rezipiert werden. Auch drängen nicht die Autodidakten mit ihren Objekten in die westliche Kunstwelt, sie werden von westlichen Kuratoren und Galeristen in diese eingebracht. Umgekehrt leben einige westliche Künstler in afrikanischen Ländern, andere wieder reisen dorthin, um kurzfristig dort zu arbeiten. Ausstellungen westlicher zeitgenössischer Kunst gibt es so gut wie gar nicht in afrikanischen Zentren.

Es ist nicht nur so, daß die westliche Kunstwelt ausgeprägte Strukturen aufweist, weswegen sie für Künstler anderer Kunstwelten attraktiv erscheinen mag. Innerhalb der Welt der Kunst erhebt sie den Anspruch auf die Legitimität, den dominanten Diskurs global zu bestimmen. In diesem Sinne erklärt der Kurator Miklós Szalay[85] die Rezeptionsproble-

---

84 Beltings Terminologie ist „Weltkunst".

85 Kurator der Afrika-Abteilung des Völkerkundemuseums Zürich.

matik der afrikanischen Gegenwartskunst damit, daß sie „sinnlich-visueller und nicht konzeptioneller Art" sei (Szalay 1998: 274).

„Sie artikuliert sich in erster Linie durch die Malerei, ein Medium, das bei uns heute als konservativ gilt und das in Ausstellungen junger Kunst, ..., kaum mehr vorhanden ist. Wohl liegt einer der wichtigsten Gründe für die Reserviertheit gegenüber der afrikanischen Gegenwartskunst seitens des Westens darin, daß sie – aus ihrer Sicht – nicht zeitgemäß ist" (Szalay 1998: 274).

Das Interessante am dominanten Kunstdiskurs der westlichen Kunstwelt ist hingegen, daß sie die künstlerischen Auseinandersetzungen aus anderen Kunstwelten am ehesten ausgrenzt, die ihr am nächsten stehen. Solche Werke werden von ihr als Abklatsch westlicher zeitgenössischer Kunst bezeichnet. Wo sich folglich Gegenwartskünstler afrikanischer Herkunft auf die internationale oder globale Dimension zeitgenössischer Kunst berufen und das Objekt als individuelles Produkt verstehen, antwortet der westliche Diskurs mit seiner lokalen Identität, seiner modernen Kunst.[86] Diese sei nur ihr eigen, alle andere Kunst, die solche Auseinandersetzungen führt, wäre „inauthentische" Nachahmung oder bloß *„exercice de style"*. Die Autodidakten erlauben der europäisch-amerikanischen Kunstwelt, ihren Werken eine solche lokale Identität zuzuweisen, ohne Gefahr zu laufen, von der afrikanischen Kunst her das eigene Identitätskonstrukt internationalisieren zu müssen.

So manipuliert die westliche Kunstwelt das Lokale und das Globale zugleich. Sie ist lokal in ihrem Anspruch auf die moderne Kunst. Sie ist global, indem sie ihren Kunstdiskurs zum weltumspannend dominanten erhebt und damit sich selbst als „Welt der Kunst" präsentiert. Der afrikanischen Kunstwelt gesteht sie nur ein Lokales zu, das sie aus ihrer Position heraus auch noch zu definieren beansprucht. Dabei übersieht sie, daß auch die Objekte der Autodidakten nicht in einer scheinbar „natürlichen", kulturell „reinen" oder „verwurzelten" Lokalität entstehen, sondern in einer Lokalität, die in der Auseinandersetzung der Künstler mit den heutigen postkolonialen Strukturen begründet ist. Die „beschränkte Aufnahmefähigkeit" der westlichen Kunstwelt muß folglich vor dem Hintergrund gesehen werden, daß sie sich als „Welt der Kunst" gebärdet. Bei den so vorgenommenen Abgrenzungen, Wertschätzungen und Inklusionsformen handelt es sich nicht allein um das ästhetische Urteil oder Dickies *„candidate for appreciation"*. Es geht darum, „kulturelle Differenz" als durch diese Machtverhältnisse determinierte Kategorie zu verstehen (Gupta and Ferguson 1997). Die der afrikanischen Kunstwelt besonderen Vernetzungen, Aktivitäten und Entscheidungen werden durch diese Machtansprüche negiert. Von westlicher Seite darf Kunstschaffen von Künstlern afrikanischer Herkunft nur entsprechend der Kriterien der europäisch-amerikanischen Kunstwelt sein.

---

86 Die Reaktion der Künstler zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts auf traditionelle afrikanische Kunst wurde „sofort wieder zu einem Ereignis eben dieser Kunstgeschichte. Der sogenannte Primitivismus ist ein untrennbarer Bestandteil der westlichen Kunstgeschichte" (Belting 1992: 73).

Perspektiven zur Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst

In den 1990er Jahren erschienen drei Bücher, in denen die Aufgabenstellungen der Sozial-/ Kulturanthropologie der Kunst durch eine Neupositionierung innerhalb der allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie versucht wird. Es sind dies: Jeremy Coote and Anthony Shelton (eds.) „Anthropology, Art and Aesthetics" (1992), George E. Marcus and Fred R. Myers „The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology" (1995), sowie Alfred Gell „Art and Agency. An Anthropological Theory"(1998). Alle drei Arbeiten betonen den Beitrag zu erkunden und aufzuzeigen, den eine Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst zur Thematik der Kunst leisten kann, wenn sie sich nur auf genuine Theorien basiert, die in der allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie formuliert wurden und werden. Damit sollte auch klar sein, daß es im folgenden nicht um eine „anthropologische Grundlegung der Kunst" gehen wird, deren Aufgabenbereich in das Feld der Philosophie beziehungsweise der Kunsttheorie fällt, und nicht um die kunsthistorische Reflexion der historischen Erzählform über die abendländische Kunst und wie sie angesichts zeitgenössischer Strömungen zu verändern sei.

Coote und Shelton (1992) stellen fest, daß die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst und die allgemeine Anthropologie mit denselben theoretischen Ansätzen gearbeitet hätten, seien es Diffusionismus, Funktionalismus oder Strukturalismus, daß ihre Studien nur andere Forschungsthemen gehabt hätten. Für die beiden Autoren liege diese Marginalisierung der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst innerhalb des allgemeinen Faches darin, daß sie scheinbar keinen eigenen Themenbereich habe – da das Kunstwerk als solches von Anthropologen als eher sekundär angesehen wird. Demgegenüber geben sie zu bedenken, daß die Kunstgeschichte zunehmend und komplementär zum Werk die Bedeutung des sozio-kulturellen Kontextes anerkannt habe und somit vieles der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst gleiche, obschon traditionelle Themenbereiche und Forschungsmaterial verschieden blieben.

Auf Georges Marcus und Fred Myers „critical anthropology of art" (Marcus and Myers 1995), die sie in der Analyse der Auseinandersetzungen über Kunst in der westlichen Kunstwelt sehen, wurde bereits hingewiesen.[1] Die kritische Ethnographie der Kunstwelten handelt nicht darüber, was Kunst ist. Diese Bestimmung überlasse sie den Schriften der Kunstkritik.[2] Kunst ist ihres Erachtens ein zentraler Bereich, in dem Differenz, Identität und kulturelle Werte produziert, beziehungsweise angefochten werden. Dies gelte es zu untersuchen. „Our writing is not, at the moment, concerned with defining „art" but with understanding how these practices are put to work in producing culture" (Marcus and Myers 1995: 10).

1 Siehe das Kapitel „Globalisierung – Kunstwelten und Welt der Kunst".

2 Man erinnert sich hier der Bedeutung des Kritikers Clement Greenberg, als er in den 1950er und 1960er Künstler wie Jackson Pollock oder Barnett Newman groß herausbrachte.

Einen völlig anderen Ansatz wählt Alfred Gell (1998).[3] Er setzt das Kunstwerk in das Zentrum der Betrachtung. Es sind die objektiven Charakteristika zu untersuchen und wodurch ein solches Objekt seine „Kraft" erhält. Gells „anthropologische Theorie von Kunst" beruhe nicht auf der Umsetzung von Kunsttheorien in den Bereich der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst. „The art of the colonial and post-colonial margins, inasmuch as it is 'art', can be approached via any, or all, of the existing 'theories of art', in so far as these approaches are useful ones" (Gell 1998: 1).

Kritische Betrachtungen

Coote und Shelton betonen, daß Kunstobjekte ein *„prime medium"* für die Erforschung anderer Gesellschaften sein könnten und nicht dieser hintangestellt werden sollten. „For this (...) reason, art should be at the forefront of anthropological studies, rather than (...), relegated to the final chapter tacked on to introductory books and monographs" (Coote and Shelton 1992: 3). Um den Forschungsgegenstand neu zu definieren, setzen die beiden Autoren bei Konzepten der Ästhetik an. Ästhetischer Geschmack und Impuls seien universell vorzufinden und seien seit den Anfängen der Anthropologie als solche anerkannt worden.[4] Freilich handelt es sich nicht um Ästhetik im Sinne von „Schönheit". Der Begriff wird vielmehr im Sinne kognitiver Aktivitäten gesehen, wodurch Werte und Vorstellungen ausgewählt und in den Objekten organisiert werden. Fernandez (1971, 1989) folgend, sprechen sie von „ästhetischen Prinzipien" (Coote und Shelton 1992: 7). Damit behaupten die beiden Autoren eine „Sozial-/Kulturanthropologie der Ästhetik", bei der die verschiedensten ästhetischen Diskurse bestimmter Gesellschaften untersucht werden sollen.

Um einen breiten Ansatz zu gewährleisten, definieren Jeremy Coote und Anthony Shelton „Ästhetik" nicht näher. Für Anthony Shelton besteht ein solches Programm, das er am Beispiel der Huichol (Shelton 1992) vorstellt, in der Beschreibung spezifisch indigener ästhetischer Systeme. Ein solcher handelt von der Erzählung des gesellschaftlichen Kontextes, in dem die Kunstwerke hergestellt werden, Bedeutung erhalten und benutzt werden. Ferner werden die grundlegenden ontologischen Kategorien untersucht, die der Wertezuschreibung als Basis dienen. So hat die Ästhetik der Huichol weniger mit dem Konzept von „Schönheit" zu tun als mit ethischen Idealen.

Jeremy Coote (1992) seinerseits wählt als Ausgangspunkt das Axiom, daß die Menschen verschiedener Kulturen in ebensovielen visuellen Welten leben. Diesen seinen An-

---

3 Sein Buch ist posthum erschienen. Wie Nicholas Thomas im Vorwort anmerkt, hätte Gell sicherlich noch Änderungen vorgenommen (Thomas 1998: vii).

4 Dem ist allerdings nicht ganz so, siehe Tim Ingold (1996).

satz stellt er anhand der nilotischen Viehzüchter dar. Coote analysiert die Sprache, die die Menschen in ihrer Beschreibung und in ihren Gesprächen über die sichtbare Welt benutzen, die Art, wie sie diese Welt in der Kunst und der materiellen Kultur manipulieren, ihr gesamtes kulturelles Leben. Damit soll es dem Forscher gelingen, ein Bild über die Art, wie die Menschen in einer anderen Gesellschaft die Welt sehen, zu zeichnen.[5]

Grundsätzlich ist beider Ansatz nicht neu. Untersuchungen zu kulturspezifischen Ästhetiken und ihren Ausdrücken im Kunstwerk wurden im angelsächsischen Raum Anfang der 1970er Jahre beispielsweise von Warren D'Azevedo (1973) und Carol Jopling (1971) herausgegeben. Doch im Unterschied zu diesen Arbeiten betonen Coote und Shelton, daß an dem von ihnen editierten Werk nur Sozial- und Kulturanthropologen beigetragen hätten, während in diesen anderen Arbeiten auch Forscher anderer Wissenschaftsdisziplinen mitgearbeitet hätten – und somit der besondere Beitrag der Sozial- und Kulturanthropologie nicht deutlich zu Tage getreten sei (Coote and Shelton 1993: 2). Allerdings ist zu fragen, ob die Bedeutung, die Coote und Shelton dem Umstand beimessen, daß nur Anthropologen in dem von ihnen publizierten Werk beitragen, ihrem Unterfangen nicht entgegenwirke. Ihr Programm läuft Gefahr, bei Betonung der sozial- und kulturanthropologischen Dimension ein ungleiches Verhältnis zwischen diesen und westlichen Debatten implizit zu konstituieren beziehungsweise zu reproduzieren – analog zur bisherigen westlichen Praxis, nicht-westliche alte Kunst (vor allem aus Afrika, Australien, Ozeanien und den Amerikas) in ethnographische Museen zu verbannen und ihnen ihren vollen Wert als „Kunst" zu leugnen.

Des weiteren ist die Frage zu stellen, ob die beiden die Erforschung von Kunst in anderen Gesellschaften nicht zu einfach präsentieren, wenn sie meinen, daß diese ein „prime medium for beginning the intellectual exploration of other societies" (Coote and Shelton 1992: 3, Hervorhebung durch den Vfs.) sei. Sicher denken sie dabei an die formale Untersuchung der Objekte, die auch für den Sozial- und Kulturanthropologen in der Suche nach indigenen ästhetischen Konzepten unerläßlich ist, wenngleich nicht das Ziel. Susan Vogel (1990) hat anhand afrikanischer traditioneller Kunstwerke gezeigt, daß hierfür die Kenntnis erforderlich ist, wie ein Objekt aus einer anderen Gesellschaft anzusehen ist. Eine für abendländische Kunst entwickelte kunsthistorische Formalanalyse kann daher nicht direkt angewandt werden.[6] Wenn ferner Jeremy Shelton anhand der Objekte der Huichol zum Schluß kommt, daß durch bestimmte Formen ethische Ideale artikuliert werden, bedingt eine solche Studie ein großes lokales ethnographisches Wissen, das erst nach eingehender Forschung erworben werden kann.

5 Auch Howard Morphy plädiert für eine Ästhetik, die jedoch Teil einer sozialanthropologischen Definition von Kunst ist und sich mit europäischen Konzepten überlappt. Bei ihm geht es darum, wie die Objekte aussehen und geschätzt werden, wie sie empfunden und verstanden werden (Morphy 1994).

6 Eine solche formale Analyse hat nichts mit Bewertung zu tun, es geht darum, den Objektaufbau erklären zu können.

Schließlich postulieren die beiden Autoren, daß sich eine solche Sozial-/Kulturanthropologie der Ästhetik auf traditionelle Kunst und jener, die heute noch auf ihrem Kanon beruht, zu beschränken habe.[7] Damit beachten Coote und Shelton jedoch nicht die Veränderung ästhetischer Konzepte. Jarich Oostens Beitrag über Inuit-Masken in den ethnographischen Museen zeigt gerade, daß ihre Bedeutung nur mehr über die Erforschung ihrer Kulturgeschichte (im Sinne von Weltanschauung) rekonstruiert werden könne (Oosten 1992). Im gesellschaftlichen Alltag gibt es sie nicht mehr, und mit ihnen ist das Wissen um sie verschwunden. Selbst in Gesellschaften, in denen heute noch Kunstwerke nach dem traditionellen Kanon hergestellt werden, muß bedacht werden, daß diese Gesellschaften nicht in Abgeschiedenheit leben. Formale Lösungen können sich daher geändert haben, aber auch das ästhetische System – und mit sich ziehend formale Änderungen –, wobei nicht linear von Änderungen der Form auf solche der Vorstellungen geschlossen werden kann.

Nicht beachtet haben Anthony Coote und Jeremy Shelton die früher formulierten Beiträge von Brigitta Benzing und Sylvia Schomburg-Scherf zur Thematik einer „Sozial/Kulturanthropologie der Ästhetik." 1978 hatte Benzing eine „Ethnologie der Bildenden Künste" (Benzing 1978: 62) skizziert, die auf dem ästhetisch agierenden, also strukturschaffenden Subjekt aufbaut. Eine solche „Ethnologie" hätte Benzing zufolge die Aufgabe, komparative, auf Empirie begründete Studien über verschiedene Aspekte von Ästhetik bereitzustellen (wie ästhetische Aktivität und Kommunikation), um so „zu einer tieferen Einsicht in das Wesen des Ästhetischen und seiner Entwicklung beizutragen" (Benzing 1978: 80).

Sylvia Schomburg-Scherf (1986, 1990) setzt bei einem weiteren Verständnis einer „Ethnologie der Ästhetik" an. Für sie wirkt die Konzentration der meisten ethnologischen Untersuchungen zur Ästhetik auf Kunstwerke zu eingrenzend für die tatsächliche Thematik. Aufbauend auf Brigitta Benzings Einsicht, daß das ästhetisch agierende Subjekt Struktur insofern schafft, als es seine Lebenswelt sinnlich und geistig zu ordnen sucht, akzentuiert Schomburg-Scherf diese „implizit einem Handeln zugrundeliegenden ästhetischen Prinzipien" (Schomburg-Scherf 1990: 92). So umreißt die Autorin eine „Ethnologie der Ästhetik" auf der Basis einer „generellen Grundlegung der Ästhetik im Sinne des Ausdrucks von Lebenspraxis" (Schomburg-Scherf 1990: 107), und fordert die Untersuchung von „Theorie und Praxis als Teile eines Ganzen" (Schomburg-Scherf 1990: 92f) ein, also die Untersuchung der Ästhetik als Verbindung von Kunst und Lebenspraxis in einer Gesellschaft.

Einen anderen Weg schlagen George Marcus und Fred Myers mit ihrer „critical anthropology of art" vor. Ihr Argument baut auf der Untersuchung der Beziehungen zwischen Anthropologie und moderner westlicher Kunstwelt auf. Die enge Verbindung zwischen den beiden sehen sie in der Art und Weise, wie kulturelle Werte durch die

---

7 Auch Robert Layton (1994, 1st ed. 1981) vertritt diese Ansicht.

Artikulierung oder Evozierung von Differenz konstruiert werden. Gerade diese Beziehung müßte mit der Postmoderne neu ausgehandelt werden, da die Sozial- und Kulturanthropologie heute keine stabile Grundlage für die Kunst darstellt, um den Westen (seine Werte und Vorstellungen) destabilisieren zu können. Der Ethnograph müsse diesen Diskurs verstehen und erklären. Zugleich habe er in diesen einen zweiten zu integrieren, der die wesentliche Selbstpositionierung der westlichen modernen Kunstwelt in einer privilegierten Metaposition anzugreifen und zu relativieren habe. „The goal would be to relativize art-world practices by showing effectively broader contexts of activity in which the art world's appropriations are located" (Marcus and Myers 1995: 33). Für die Analyse schlagen die Autoren drei Kategorien vor, „appropriation", „boundary" und „circulation". „Appropriation" betrifft die Ideologie der Kunstwelt, wie der originäre Kontext eines Kunstwerks in Zusammenhang mit seiner Aneignung zumindest umgeformt wird. „Boundary" betrifft die Abgrenzungsdiskurse, und „circulation" bezeichnet den Prozeß, wie ein in die westlich moderne Kunstwelt aufgenommenes Objekt in den verschiedensten System-Kontexten zirkuliert (Marcus and Myers 1995: 33f).[8] Mit diesem Ansatz wenden sich die beiden Autoren gegen die herkömmliche Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst, die ihrer Ansicht nach eine Übersetzungsarbeit leistete, indem sie dem Publikum der westlichen Kunstwelt traditionelle Kunstwerke von Gesellschaften in Afrika, Ozeanien etc. durch Erörterung der gedanklichen und funktionalen Zusammenhänge entschlüsselte.

Die Thematik des Flusses und der Aneignung von traditioneller Kunst aus Afrika, Ozeanien etc. wurde vor Marcus und Myers von verschiedenen Autoren gestellt. Zu erwähnen ist die Primitivismus-Debatte – traditionelle Kunst im Verhältnis zur westlichen Moderne. James Clifford bezeichnete beispielsweise die enge Beziehung zwischen künstlerischer Avantgarde und Sozial- und Kulturanthropologie im Paris der 1920er und 1930er Jahre als „ethnographic surrealism" (Clifford 1988: 117ff). Ethnographische Daten über nichtwestliche Gesellschaften dienten damals in der Form des „Primitiven" dazu, das scheinbar Bekannte zu verfremden (Clifford 1988: 120f). Für den Kurator William Rubin handelte es sich um wertfreie „Affinitäten" (1984), während Shelly Errington (1998) die Machtkomponente dieser Beziehung hervorhebt, und die Autoren im von Susan Hiller (1991) herausgegebenen Band verschiedene Facetten dieses Primitivismus-Phänomens behandeln, unter anderem seine untrennbare Verbindung mit den Interessen des Kapitalismus (Miller 1991). Sally Price (1989) geht in ihrer Studie den Vorstellungen nach, die Sammler und Galeristen in europäischen Metropolen mit Objekten traditioneller Kunst (heute noch bei Kunstgalerien als „primitive Kunst" bezeichnet) verbinden. Dabei weist sie die Beziehung dieser Vorstellungen mit allgemeinerenVorannahmen über den Kontinent Afrika nach.

8 Siehe das Kapitel „Globalisierung – Kunstwelten und Welt der Kunst".

Seit den 1970er Jahren wurden wichtige Untersuchungen durchgeführt, die sich mit der Transformation lokaler Bedeutungskonstruktionen von Objekten beschäftigten, mit Veränderungen und Innovationen, die zwar mit dem Markt für Touristen zu tun haben können, aber nicht müssen. Studien zur *„popular art"* von Ilona Szombati-Fabian and Johannes Fabian (1976), Fabian (1978, 1996, 1998) und Bogumil Jewsiewicki (1991, 1992, 1995, 1997) sind hier zu nennen, im Bereich der *„tourist art"* Arbeiten von Bennedetta Jules-Rosette (1984, 1992) und von Nelson Graburn (1976). Neuerdings haben Ruth Phillips and Christopher Steiner (1999) gleichsam als Fortsetzung zu Graburns Unterfangen (Phillips and Steiner 1999: 4) einen Band zu derselben Thematik publiziert. In bezug auf den Transfer von Objekten nach Europa und den USA untersuchten Enid Schildkrout and Curtis Keim (1990) die Thematik im Kontext von (dem Westen wertvollen) Kategorien der „Authentizität" und „Inauthentizität", eine Frage, der auch Sidney Kasfir (1992) nachgeht. Schließlich sei die Studie von Christopher Steiner (1994) zum Handel mit sogenannten traditionellen Objekten zwischen Côte d'Ivoire und Europa und den USA erwähnt, wobei der Autor auch auf die Art eingeht, wie Objekte infolge von westlicher Nachfrage plötzlich zu handelbaren Kunstobjekten geworden sind, wie geschnitzte Steinschleudern für Kinder.

Für Alfred Gell geht es in Anlehnung an den Kritiker Baxandall (1972) in der Sozialanthropologie der Kunst darum, das Kunstwerk als „Art, zu sehen" zu erhellen. Während Baxandall dies jedoch für eine jeweils spezifische historische Periode Europas postuliert, bezieht Gell den Begriff auf ein bestimmtes kulturelles System irgendeiner Gesellschaft. Der Autor will eine Theorie von Kunst formulieren, die in den Zusammenhang der allgemeinen Sozialanthropologie[9] paßt, das heißt, daß die Sozialbeziehungen erkennbar sind. „The question which interests me is the possibility of formulating a 'theory of art' which fits naturally into the context of anthropology, given the premiss that anthropological theories are 'recognizable' initially, as theories about social relationships, and not anything else" (Gell 1998: 5). Daraus ergeben sich drei Elemente: Erstens, sie muß sich auf den sozialen Kontext konzentrieren, nicht auf die Bewertung eines bestimmten Kunstobjekts (Gell 1998: 3). Zweitens handelt sie von der Mobilisierung ästhetischer Prinzipien in stattfindenden Sozialbeziehungen und kann nicht das Studium der ästhetischen Prinzipien dieser oder jener Kultur sein (Gell 1998: 4). Drittens geht es darum, eine neue Variante einer bereits bestehenden sozialanthropologischen Theorie zu entwickeln und sie auf die Kunst anzuwenden (Gell 1998: 4).

In diesem Sinne definiert Gell seine Sicht von Kunst[10]. „I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it" (Gell

9 Bei Gell ist es wichtig, das Präfix „Sozial" zu betonen, da er sich eindeutig in der europäischen Tradition der Sozialanthropologie positioniert. Es geht bei ihm um Sozialbeziehungen und nicht um das Konzept der Kultur wie in der Kulturanthropologie der amerikanischen Tradition.

10 Dabei fordert Gell, daß eine sozialanthropologische Theorie kein Kriterium für den Status des Objekts als Kunst liefern müsse.

1998: 6). Der Autor betont somit Aspekte der Handlung, der Intention, des Kausalprinzips, der Auswirkung und der Transformation. Um Kunst mit Handlung in Verbindung setzen zu können, schlägt Gell vor, daß das Objekt eine Vermittlerrolle im sozialen Prozeß einnimmt – das Kunstwerk ersetze in bestimmten Situationen den Menschen als sozial Handelnden.[11]

Die Hauptthemen Gells bilden einerseits das Konzept der *„distributed mind"*, andererseits das der *„efficacious agency"*. Ersteres leitet der Autor von Marilyn Strathern Theorie der „distributed person" (Strathern 1988, 1992) ab. Dieses würde nach Gell vor allem in der Kunst Polynesiens und der Marquesen sichtbar.[12] Die wesentliche Überlegung in bezug auf die *„distributed mind"* ist: *„Isomorphy of structure* between the cognitive processes we know (from inside) as 'consciousness' and the spatio-temporal structures of distributed objects in the artefactual realm" (Gell 1998: 222, Hervorhebungen vom Autor). Auf das Gesamtœuvre eines Künstlers bezogen bedeutet das, daß jedes einzelne Werk eine Entäußerung innerer, kognitiver Strukturen der Person darstellt. Die Beziehungen der geschaffenen Objekte zueinander ergibt eine Gestalt von Vielfalt mit einer räumlich-zeitlichen Verteilung, die eine dem Œuvre immanente Koheränz hat.[13]

Das Konzept der „Wirksamkeit der Handlung" *(efficacious agency)* unterstützt der Autor mit dem, was er unter der *„technology of enchantment"* (Gell 1992, 1998) versteht. Für Gell haben die Objekte für sich genommen keine Kraft. Die Kraft ihres Ausdrucks liege vielmehr in den symbolischen Prozessen, die sie im Betrachter auslösen, und diese seien unabhängig vom Objekt (Gell 1992: 48). Gell geht in diesen Überlegungen von den großen geschnitzten Kanu-Bugtafeln der Trobriander aus. Sie sollen die *Kula*-Partner[14] in Erstaunen versetzen und sie von den höheren magischen Kräften der in den Booten Anreisenden überzeugen. Gells *„technology of enchantment"* bezieht sich zum einen auf diese visuelle „Überwältigung". Dadurch enstehe im Betrachter eine „kognitive Blockade" (Gell 1998: 71), weil er angesichts der großartigen künstlerischen Virtuosität den Entstehungsprozeß des Objektes nicht mehr nachvollziehen könne. Somit würde der technische Pro-

---

11 Das Konzept – das Kunstwerk als Person zu sehen – leitet Gell von Mauss Theorie des Tausches ab, der die Gabe als (Verlängerung von) Personen postuliert (s. Gell 1998: 9). Siehe auch Taussigs Konzept der Mimesis in Verbindung mit Magie: *„... this notion of the copy, in magical practice, affecting the original to such a degree that representation shares in or acquires the properties of the represented"* (Taussig 1993: 47f, Hervorhebungen vom Autor).

12 Gell führt das Konzept u. a. anhand der *Malangan*-Objekte vor, aber auch anhand des Gesamtœuvres von Marcel Duchamp.

13 Hier scheint auch Baxandalls Überlegung zum Verhältnis zwischen Cézanne und Picasso eine Rolle zu spielen. Seiner Ansicht nach wäre es falsch, nur vom Einfluß Cézannes auf Picasso zu sprechen: „he (Picasso, Anm. des Vfs.) rewrote art history by making Cézanne a that much larger and more central historical fact in 1910 than he had been in 1906" (Baxandall: 1985: 61).

14 *Kula* ist eine rituelle Tauschform auf den Trobriand-Inseln/Melanesien.

zeß der Herstellung als magisch angesehen – bei westlicher Kunst als Leistung des künstlerischen Genies –, was als *„enchantment of technology"* vom Autor bezeichnet wird (Gell 1992: 49; 1998: 71). Seine *„technology of enchantment"* umfaßt folglich vom Betrachter aus gesehen diese beiden Aspekte, Überwältigung in der Wahrnehmung und „Mystifizierung" des technischen Prozesses. Die *„efficacious agency"* des Objekts verweist umgekehrt auf die Handlung des Künstlers. Dieser materialisiert innere Vorstellungen der äußeren Welt. Die Wirksamkeit des Werkes hänge daher sowohl von der Übereinstimmung zwischen innerer Vorstellung und äußerer Welt, wie auch von der Virtuosität der Umsetzung (dem technischen Prozeß) ab.

Gells Theorie, die als solche autonom innerhalb der Sozialanthropologie anzusiedeln ist (Gell: 1998: 9)[15], zeigt sich anhand seines *„art-nexus"*, für den er vier Begriffe definiert:

„1. Indexes: material entities which motivate abductive inferences, cognitive interpretations, etc.;
2. Artists (or other 'originators'): to whom are ascribed, by abduction, causal responsibility for the existence and characteristics of the index;
3. Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index;
4. Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily" (Gell 1998: 27).

Diese vier Begriffe unterteilt der Autor des weiteren in die Kategorien des *„agent"* und *„patient"*, da alle vier Begriffe von ihm als aufeinander wirkende sozial Handelnde *(social agents)* in der einen oder anderen Weise angenommen werden. Beispielsweise ist der Künstler dann *„agent"*, wenn er der Ursprung des kreativen Aktes ist. Er ist *„patient"*, wenn er Zeuge beim kreativen Akt ist, d. h., wenn er zwar möglicherweise der Ausführende ist, den gesellschaftlichen Vorstellungen zufolge der schöpferische Akt jedoch anderen Kräften zugeschrieben wird. Der *„prototype"* ist *„agent"*, wenn er die Handlung des Künstlers kontrolliert und die Erscheinung des *„prototype"* vom Künstler imitiert wird (laut Gell ist dies der Fall bei realistischer Kunst). Im Fall imaginativer Kunst aber wird die Erscheinung des *„prototype"* – hier ist er *„patient"* – vom Künstler bestimmt.[16] Schließlich sucht Gell Kunstwerke über die Verhältnisse der vier Begriffe zueinander – alle als potentielle *„social agents"* – zu erklären und drückt sie in komplex wirkenden Formeln aus.[17]

---

15 Damit wird seine Ablehnung von Cootes und Sheltons Ansatz, von Marcus und Myers' und von der Annahme, Kunst sei als symbolische Kommunikation aufzufassen, offenkundig. Sie alle sind zu stark an nicht-genuin sozialanthropologische Theorien gebunden.

16 Siehe die Klassifikationstabelle des *Art-Nexus* (Gell 1998: 29).

17 Beispielsweise ist jene des Porträts: [[Prototype-A]→Artist-A]→Index-A]→Recipient-P]; „A" und „P" verweisen respektive auf „agent" und „patient" (Gell 1998: 52).

Gells Theorie scheint da am überzeugendsten, wo es sich um Objekte mit religiösen und/oder magischen Bedeutungen handelt, wie die *nkisi*[18] aus dem Kongo (Gell 1998: 59ff). Sie erscheint höchst problematisch, wenn sie auf die gesamte Kunst angewandt werden soll. Seine Charakterisierung des *„prototype as agent"* und des *„prototype as recipient"*, womit er die Differenz zwischen realistischer und imaginärer Kunst erklären will (Gell 1998: 29, 52f), führt in die Problematik des künstlerischen Darstellens. Dabei ist zu fragen, ob er sie nicht zu sehr vereinfacht – was ist die darzustellende Realität oder das Imaginäre? Vor allem ändern sich die Konzepte, wie Realität oder Imaginäres dargestellt werden sollen.[19] Gombrich (1977) beispielsweise weist bezüglich des Porträts auf die vielen Aspekte hin, die der Künstler dabei beachten muß, sowie darauf, daß das Porträt primär auf der Deutung des Gesichts beruhe.

Betrachtet man das Verhältnis Prototyp (als *„patient"*) und Künstler (als *„agent"*) anhand von Youssouf Bath und Théodore Koudougnon, die beide die Idee des *Vohou Vohou* teilen, zeigen sich allein im Verhältnis zum allgemeinen Prototyp, „Tradition", einem jeden Künstler charakteristische Differenzen in deren gemeinsamem Ansinnen, die mit Gells Formel nicht erfaßt werden können. Bath benutzt Materialien, die aus dem traditionellen Bereich kommen. Bei Koudougnon verweisen seine Materialien auf den traditionellen Bereich, stammen aber nicht aus ihm. Bath verwendet Zeichen, die auf eine verallgemeinerte (mystifizierte) afrikanische Tradition bezogen sind. Koudougnon differenziert zwischen verschiedenen Konzepten von Tradition.

Betrachtet man Gells *„index"* (als *„agent"*), ergeben sich ebensolche Schwierigkeiten. Dominique Zinkpe meint, daß ihn die Form seiner Holzstücke in seiner Kreativität einschränken würde. Aber er hat die Möglichkeit, verschiedene Formen aufzugreifen, womit *„index"* als *„agent"* zur selben Zeit auch *„patient"* würde, da der Künstler die Entscheidung der Auswahl trifft. Zugleich befreit sich Zinkpe von diesem Zwang und nimmt Draht als Ersatz für die Form des Holzstückes. Selbst wenn folglich der Künstler aufgrund der Qualität des Materials gewissen Zwängen ausgesetzt ist, darf nicht übersehen werden, daß der zeitgenössische Künstler die Materialwahl seinen Intentionen entsprechend trifft. Hingegen verfügt der traditionelle Künstler nicht über diese Freiheiten, da sein Material mit bestimmten religiösen Konzepten übereinstimmen muß.[20]

---

18 Kraftobjekte, früher als Nagel- und Spiegelfetische bezeichnet.

19 Im Grunde handelt es sich um das große Thema in den Schriften über westliche Kunst. Als kleine Auswahl: Benjamin 1991; Böhm 1994; Gombrich 1959, 1977; Goodman 1978; Kubler 1962; Merleau-Ponty 1964a und 1964b; Wollheim 1968.
Die von Gell in Formeln gelöste Problematik beruht an sich auf den unterschiedlichen Konzepten von Mimesis bei Plato und Aristoteles.

20 Daran ist auch ein Geheimwissen gebunden.

Was Alfred Gells *„technology of enchantment"* anlangt, so formuliert er sie in Opposition zum Konzept der Ästhetik.

„It is widely agreed that ethics and aeshetics belong in the same category. I would suggest that the study of aesthetics is to the domain of art as the study of theology is to the domain of religion. That is to say, aesthetic is a branch of moral discourse which depends on the acceptance of the initial articles of faith: that in the aesthetically valued object there resides the principle of the True and the Good, and that the study of aesthetically valued objects constitutes a path toward transcendence" (Gell 1992: 41).

Angesichts von Forschungen über traditionelle afrikanische Konzepte der Ästhetik oder zu westlichen Theorien, erscheint Gells Ansicht höchst fragwürdig. So sind die Dogon-Figurinen (Mali) in Beziehung mit der Erhaltung des Autoritätssystems zu verstehen, nicht aber als Ausdruck des Verhältnisses zwischen Gesellschaft und Welt der Götter. Nach Fernandez (1971; 1989) dienen die *bieri*-Figurinen[21] der Fang (Gabon) zum Ausdruck und zur Durchsetzung von Ordnung, wobei die moralische Ordnung der Welt der Ahnen und die gesellschaftliche Ordnung in Verbindung miteinander stehen. Stilistisch wird das durch die großen Augen (die Ahnen, die sehen, und die Mitglieder der Gesellschaft, die sehen, daß die Ahnen sehen und über sie nachdenken) und die Balance zwischen Reifheit (dem Alter, z. B. undurchdringliches Gesicht) und Vitalität (der Jugend, z. B. Muskelanspannung) im Werk ausgedrückt. Bei den Yoruba (Nigeria) wieder wird Kunst im Sinne ihres Verständnisses des Lebens als „nie ruhender Fluß" aufgefaßt. Dementsprechend bedeutet für sie „Schnitzen" zugleich „provozieren" beziehungsweise „provoziert werden". So verbindet der Künstler stets ein vertieftes Verstehen von Tradition mit Innovation (s. Homberger 1991; Abiodun 1994; Abiodun, Drewal, Pemberton III 1994). Bei solchen ästhetischen Konzepten ist nicht das Erleben des „Wahren und Guten" das Ziel, sondern die adäquate Handlung der Menschen – angesichts der Beziehungssetzung zwischen den Werten und den sich ändernden gesellschaftlichen Verhältnissen.

Gells Aussagen zur Ästhetik sind sowohl von den Konzepten von Brigitta Benzing und Sylvia Schomburg-Scherf aus kaum haltbar, und auch rezente westliche Positionen widersprechen ihm. In der ganzheitlichen Aussage berücksichtigte Alfred Gell nicht die heute sehr differenzierten künstlerischen Interventionen, wodurch einerseits das Kunstwerk nicht mehr nur ein Göttlich-Sublimes als inhaltliche tiefe Schicht hat, und andererseits der Betrachter in unterschiedlicher Weise in den unmittelbaren Akt des Sehens und Erlebens einbezogen wird (s. Stöhr 1996). Schon bei Adorno (1993) geht es nicht mehr um die sinnliche Erfahrung einer transzendenten Wahrheit. Für ihn ist das Fürsichsein der Kunst von Bedeutung, als sie dadurch ihre Beziehung zur Gesellschaft realisieren kann, nämlich Widerstand zu leisten (Adorno 1993: 335ff; s. auch Marcuse 1977). Bürger verweist darauf, daß bei Adorno die Er-

21 Reliquiarfigurinen.

fahrung oder der Wahrheitsgehalt des Objekts sich aus dem Beziehungsgeflecht – das sich zwischen Künstler, Werk und Betrachter bildet – als Prozeß konstituiert (Bürger 1992: 44ff). In rezenten Theorien wird die Dimension des kritischen Diskurses in der Ästhetik akzentuiert, wobei sie allerdings eine weitere Subversion von seiten der Kunst einzubeziehen hat. Während Adornos Ästhetik in der Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse begründet ist, verweigert die Avantgarde mit ihren Objekten die Erfahrung einer gestalteten Weltanschauung – die Sinnstiftung einer positiven oder negativen Substantialität – oder wie Eagleton es auf einen klaren Nenner bringt: „truth is a lie, morality stinks, beauty is shit" (Eagleton 1990: 372; s. auch Crowther 1993; Burgin 1993).

Kontext als Problemstellung

Die drei vorgestellten Ansätze – von Coote und Shelton, Marcus und Myers, sowie von Gell – versuchen, einen jeweils einheitlichen Zugang für die Sozial-/Kulturanthroplogie der Kunst zu postulieren. Coote und Shelton beziehen nur traditionelle Kunst ein oder eine solche, die diesem Kanon entsprechend heute noch produziert wird. Marcus und Myers gehen von einem einheitlichen Diskurs in der westlichen modernen Kunstwelt aus. Gell versucht eine umfassende, sozialanthropologisch begründete Kunsttheorie für alle Kunstformen zu formulieren. Demgegenüber zeigen die Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin eine Vielfalt in den schöpferischen Auseinandersetzungen selbst da, wo sie große Affinitäten in ihren Anliegen aufweisen. Auch die Auseinandersetzungen in den Kunstwelten und die Verbindungen der Künstler zur Welt der Kunst lassen keine Schlüsse auf etwaige einheitliche Diskurse über Rezeption oder Abgrenzung von Kunstwerken afrikanischer Künstler zu, ohne in allzu plakative Gegensätze zu verfallen. Henrich und Iser (1992) postulieren in Zusammenhang mit vielfältigen Theorien[22] zu westlich moderner Kunst, daß es heute keine umfassende Kunsttheorie geben könne, daß es vielmehr viele nebeneinander gebe, die jeweils nur Teilaspekte des Kunstwerks ins Zentrum der Untersuchung einbeziehen (s. auch Belting 1995: 28). Angesichts dieser Situation stellt Belting die Frage, warum es bei dieser Vielfalt von Ansätzen in der Kunst auch nur eine einheitliche Theorie geben solle (Belting 1995: 28).

In Abwandlung von Beltings Überlegung ist man geneigt, danach zu fragen, wieso dann gerade der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst ein solcher Versuch gelingen sollte. Warum sie auf die Orte ihrer Entstehung eingrenzen (Coote and Shelton1992, auch

22 Phänomenologie-Hermeneutik, Metaphysische Ästhetik, Gestaltpsychologie, Psychoanalyse, Anthropologie-Soziologie, Marxismus, Pragmatismus, Semiotik, Informationsästhetik-Medientheorie und Bedeutungstheorie.

Layton 1991), wieso von einer einheitlichen avantgardistischen westlichen Kunstwelt ausgehen (Marcus and Myers 1995), wozu eine Theorie für alle Kunstformen postulieren (Gell 1998)?

Nicholas Thomas problematisiert den bislang üblichen Ansatz in der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst, nämlich den kulturellen Kontext und die Besonderheit indigener Kunsttraditionen als ausschließliche Betätigungsfelder zu untermauern, und stellt die Frage wie Gegenwartskunst, und dabei spezifisch jene von Weißen, zu einem Thema für die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst werden könne. Ausgehend davon, daß so gut wie keine Arbeiten von sozial- und kulturanthropologischer Seite über europäische oder amerikanische Kunst existierten (Thomas 1999: 263),[23] fragt er, wie „studies of art within anthropology might be reformulated, if the field is explicitly understood as a wide-ranging enquiry rather than as one limited to 'non-Western' art and cross-cultural aesthetics" (Thomas 1999: 256). Mit seiner wichtigen Fragestellung verfällt der Autor allzu schnell in eine rein sozial-/kulturanthropologische Betrachtung. Er sieht ihre Möglichkeit in der Erforschung, wie Kunst in den verschiedensten Kulturen in ähnlicher oder analoger Weise wirkt (Thomas 1999: 256).

Thomas versucht zu zeigen, wie Kunstwerke herangezogen werden können, „to image 'collectivity' – social unity, nationality and ethnicity" (Thomas 1999: 256). Von seinen Beispielen sollen die beiden weißen Künstler Ian Scott und Gordon Walters aus Aotearoa Neuseeland kurz bespochen werden.[24] Ian Scott hatte ab Mitte der 1960er Jahre Landschaften gemalt „classic fiord and mountain scenery" (Thomas 1999: 260), und Ikonen vom suburbanen und Mittelklasse-Leben darin eingebracht. Dann habe er in einer lokalen Form des amerikanischen Pop gearbeitet und danach in die Abstraktion gewechselt. Ab Mitte der 1980er Jahre male er ähnlich europäischen und amerikanischen Künstlern wie Hopper, doch hätten die Werke immer mehr mit der Reproduktion der Bilder bedeutender neuseeländischer Künstler zu tun und thematisierten die Besonderheit von Landschaften und der Umwelt Neuseelands. Dabei beachtete Scott regionalistische oder nationalistische Orientierungen, indem er über die Leinwände Slogans wie „NEW ZEALAND PAINTING" oder „AOTEAROA" schrieb. Später habe er Drucke mit stereotypen Ikonen Neuseelands in seine Arbeiten einbezogen und sie auf seine Landschaften aufgeklebt. Für Thomas bewegt sich Scotts Œuvre von Landschaften als Lokalisierung über abstrakte Arbeiten zurück zu Werken, die spezifisch Nationalität thematisieren, und er kommt zum Schluß: „It is clear that the Maori renaissance and the ascendancy of a new concept of New Zealand (or rather Aotearoa New Zealand) as a bicultural nation has prompted a new eff-

23 Er verweist auf die Ausnahme von Gell (1992, 1998). Die Thematik wird auch von Maquet (1986) behandelt. Siehe auch Fillitz (1995a und 1995b, 1997).

24 Er führt Beispiele aus melanesischer Ritualpraxis an und den polynesischen Künstler John Pule, der nach Neuseeland immigriert ist.

ort on the part of white New Zealanders to define their histories and identities" (Thomas 199: 262).

Der andere weiße Künstler, den Thomas anführt, ist Gordon Walters. Er malt abstrakte Bilder und adaptiert in ihnen das Maori-Motiv des *Koru*. Früher, in den 1960er Jahren, wurden seine Arbeiten daher nur als rigoros-formale internationale Arbeiten rezipiert. Doch von den 1970er Jahren an seien sie kontinuierlich ‚nationalisiert' worden. „The Koru has been treated as a national sign and the question of whether these paintings engage in appropriation or not has been controversial" (Thomas 1999: 267).

Thomas möchte mit diesen beiden Künstlern, aber auch mit dem aus Polynesien stammenden John Pule zeigen, daß nicht der Umstand der pluralistischen Interpretationen der Kunstwerke von Interesse sei, sondern vielmehr der, daß manche Arbeiten in nationale oder ethnische Kontexte gesetzt werden könnten, die durch analoge Relationen zwischen Bildern, Identitäten und Personen charakterisiert sind (Thomas 1999: 266). Obgleich der Autor nicht der Ansicht ist, daß die Arbeiten ausschließlich in einem solchen Rahmen gesehen werden sollten (Thomas 199: 266, 273), zeigt er, daß Kunstwerke lokal für die Neuformulierung nationaler Identitäten benutzt (manipuliert?) werden. „Art forms that were not made to image collectivities can be transposed into situations in which they are taken to do so" (Thomas 1999: 266). Scotts Œuvre kann allerdings über das Verhältnis zwischen modernem Internationalismus und nationalistisch thematisierter Landschaftsmalerei konstituiert werden. Die Vereinnahmung durch Diskurse zu nationaler Identität in der lokalen Kunstwelt werden durch seine künstlerische Auseinandersetzung mit Ort, Nationalität oder Geschichte eröffnet (Thomas 1999: 261f). Die nationalistische Vereinnahmung von Walters Werk erfolgte hingegen im nachhinein und von außen (Thomas 1999: 273).

Aufgrund dieser Beispiele von Kontextualisierung in der lokalen Kunstwelt Neuseelands besteht für Nicholas Thomas die Lösung eines sozial-/kulturanthropologischen Umgangs mit Gegenwartskunst in der Analyse der jeweils erfolgenden Kontextualisierung des Kunstwerks – „framing" und „reframing" (Thomas 1999: 2665f).

„... it may be useful to draw attention to the ways in which art may work in similar or analogous ways across cultures. The aim is not to develop highly generalised or universal propositions, but to create a common frame of analysis on the basis of loose affinities, while preserving the orientation toward contextualisation" (Thomas 1999: 256).

Einen anderen Ansatz bietet Simon Ottenberg (1997) mit seiner Studie zu sieben akademisch ausgebildeten zeitgenössischen Künstlern in und von Nsukka/Nigeria, Uche Okeke, Chike Aniakor, Obiora Udechukwu, Tayo Adenaike, Ada Udechukwu, El Anatsui und Olu Oguibe (lebt in den USA). Ottenberg wählt eine Mischung aus kulturanthropologischer und kunsthistorischer Methode, wie er selbst anmerkt (Ottenberg 1997: 13). Der Autor erklärt die dieser Gruppe zugrundeliegenden *uli* und *nsibidi*-Symbole im ethnographischen Sinn, indem er das kulturelle Umfeld erklärt, in dem sie ihre Bedeutung erlan-

gen – *uli* als Werk von Frauen und ihrem Bereich zugeordnet, *nsibidi* als Teil einer Männer-Geheimgesellschaft. Was die eigentlichen Kunstwerke anlangt, so zeigt er, wie diese lokalen kulturellen Äußerungen in ihnen umgesetzt werden, und erarbeitet ferner eine Geschichte des bisherigen Œuvres eines jeden Künstlers.

Die Übernahme sozialanthropologischer Theorien zur Erklärung von Gegenwartskunst birgt Probleme in sich. Mit seiner These, daß Kunst für die Darstellung von Kollektivität umfunktioniert werden könne, erläuterte Thomas (1999) zwar die Nutzbarmachung des Objektes für die Interessen bestimmter gesellschaftlicher Gruppen. Für seine Analyse und Argumentation übernimmt der Autor dabei die sozialanthropologische Theorie der „collectivity" (s. z. B. Strathern 1988, 1996). Im wesentlichen wird bei einem solchen Vorgehen Gegenwartskunst im Sinne einer Transposition gehandhabt. Sozialanthropologische Thesen über Objekte, die fundamental mit traditionellem magischen Wissen und Wirken verknüpft sind, werden offenkundig auf sämtliche historische und gegenwärtige Kunstformen umgesetzt.

Welche anderen Diskurse in dieser lokalen Kunstwelt neben oder im Gegensatz zur nationalistischen Vereinnahmung geführt werden,[25] bleibt ebenso unbeantwortet wie die Frage, welchen Stellenwert die künstlerischen Anlehnungen bei formalen Lösungen europäischer und amerikanischer Künstler in der lokalen Kunstwelt einnehmen. Damit bleibt auch offen, wie sie selbst ihre Anliegen verstehen und im Objekt artikulieren.[26] Solche beiläufigen Hinweise auf mögliche formale Ähnlichkeiten schaffen den Eindruck eines scheinbaren „Kopierens" von in der westlichen Moderne Geschaffenem und hinlänglich Bekanntem. Sie erschweren oder verhindern jene Kontextualisierung eines Kunstwerks oder Œuvres, wodurch seine Bedeutung nicht allein in Zusammenhang mit den lokalen gesellschaftlichen Verhältnissen erklärt wird, sondern ebenso zum weiteren Kunstschaffen in der betreffenden lokalen Kunstwelt. Paul Faber (1992) zeigt zu dieser Problematik, daß das Werk des indonesischen Künstlers Dede Eri Supria unmittelbar an die amerikanische Pop Art und den Hyperrealismus erinnere. Im Verhältnis zum Schaffen anderer lokaler Künstler und in Verbindung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen findet aber Faber, daß der Künstler eine *„rebellious position"*, sowohl was Stil und Inhalt betrifft, einnehme (Faber 1992: 240). Ähnlich verhält es sich mit den Künstlern des *Vohou Vohou* in den 1970er und den 1980er Jahren in Côte d'Ivoire. Ohne den Kontext der lokalen Kunstwelt zu kennen, hätte ein westlicher Spezialist wahrscheinlich den stilistisch ähnlichen Ansatz wie bei Tàpies erkannt, und dies als reine Übernahme erklärt – vor allem weil damit neuerlich das Bild der produktiven europäisch-amerikanischen Kunstwelt der reaktiven lokal-afrikanischen gegenübergestellt werden hätte können. Die lokal revolutionäre Dimension des

25 Für kontextuell unterschiedliche Diskurse spezifischer Kunstwerke, siehe z. B. Hart 1995.

26 Ein eingehenderer Vergleich der Intentionen von Ian Scott und John Pule wäre interessant.

Vohou Vohou – eigenständige Ausformung, Beginn neuer Unterrichtsverfahren und Entwicklung eines Kunstdiskurses – und die anti-koloniale Verwerfung des überholten, westlichen Akademismus wären jedoch unerwähnt geblieben.[27]

Wenn der Aspekt der „Kontextualisierung" für die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst wesentlich erscheint, gilt es zu fragen, was dieser Begriff tatsächlich beinhaltet. Insofern muß der Kritik einiger Künstler in Côte d'Ivoire und Bénin nachgegangen werden, daß sie keinen „ethnologischen Blick" auf ihre Arbeit wünschten, daß dies ein stereotypes Umgehen des Westens mit ihren Kunstwerken sei. Damit meinen sie, daß es nicht angehen könne, daß angesichts der künstlerischen Thematisierung eines Orakelsystems, einer Religion oder bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse über dieses Orakelsystem, diese Religion oder diese gesellschaftlichen Bedingungen gearbeitet werde. Eine solche „Kontextualisierung" benötige nicht das Werk. *Fa*, *Vodoun* oder Bidonville würden mit einer auf das jeweilige kulturelle oder gesellschaftliche Phänomen konzentrierten Forschung besser untersucht werden.

Sicher ist der Vorwurf eines solchen „ethnologischen Blicks" nicht für rezente Publikationen zu Kunstschaffen bei ethnischen Gruppen zutreffend, wie jene von Susan Vogel über die Kunst der Baule/Côte d'Ivoire (1997), oder von Enid Schildkrout and Curtis Keim (1990) zu den Mangbetu/Demokratische Republik Kongo, um nur diese beiden anzuführen. Bei diesen Arbeiten gelingt es den Autorinnen und dem Autor, Kunstobjekte in Verbindung mit gesellschaftlichen Verhältnissen und kulturellen Konstruktionen so zu erhellen, daß die Kunstwerke ständig im Zentrum der Erörterungen bleiben. Besonders erwähnenswert sind Vogels Ausführungen zum Sehen der Masken und Figurinen bei den Baule (Vogel 1997: 91ff), verschiedene Prozesse, die nichts mit einer reinen Beschaulichkeit zu tun haben – das Sehen afrikanischer Kunstwerke durch den westlichen Betrachter hatte sie anläßlich der Ausstellung „Close Up" thematisiert (Vogel 1990).

Es sollte jedoch zu denken geben, wenn in einem der afrikanischen Gegenwartskunst gewidmeten Band der Zeitschrift „Kunstforum" (Bd. 122, 1993), der einzige Beitrag von Kulturanthropologen (Wolfgang Bender und Jutta Ströter-Bender) das Thema der populären Kunst in Afrika behandelt – daß nämlich nur diese Kunstform Sozial-/Kulturanthropologen überantwortet wird! In einem der „Weltkunst – Globalkultur" gewidmeten Band derselben Zeitschrift (Bd. 118, 1992) gibt es gar keinen Beitrag eines Sozial-/Kulturanthropologen. Scheinbar ist der Begriff des Kontexts innerhalb der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst sehr eng gefaßt, und wird auf die kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten eingeschränkt, die den allgemeinen Gegenstand von sozial- und kulturan-

27 Im Sinne eines solchen Ansatzes meint Evelyn Nicordemus, daß schon die Porträtmalerei von Aina Onabolu kein „colonial implant but an appropriation made in revolt against the imperial masters" gewesen sei (Nicordemus 1996: 80f).

thropologischen Forschungen bilden. „Kommerzialisierte traditionelle Kunst", „*popular art*" oder „*airport art*" sind damit ihre bevorzugten Forschungsgebiete.

In diesem Zusammenhang wird die Fragestellung von Nicholas Thomas verständlich, wie Gegenwartskunst im Sinne von „*fine arts*" zu einem sozial- und kulturanthropologischen Thema werden könne (Thomas 1999: 263). Sicher ist es ein Verdienst von Alfred Gell und Nicholas Thomas, daß sie dieses Kunstschaffen in den Forschungsbereich der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst einfordern, worin der eigenständige Beitrag hierzu bestehen könne. Grundsätzlich gilt aber, daß der Ansatz der Wissenschaftsdisziplin egalitär verschiedenste Kunstbereiche (oder Kunstformen) innerhalb einer Gesellschaft annimmt. Bislang wurden auf dieser Basis vielfältigste künstlerische Ausdrucksformen untersucht, ohne hierarchische Klassifikationen vorzunehmen. So scheint es befremdend, wenn durch eigenbewirkte Auslassung oder durch fremdbewirkte Ausgrenzung eine bestimmte Kunstform, wie die zeitgenössische, nicht thematisiert bleibt. Damit fügt sich die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst dem Machtdiskurs der Hierarchisierung von Kunstformen durch die westliche Kunstwelt. Vor allem trifft in diesem Kontext die Kritik beziehungsweise Ablehnung des „ethnologischen Blicks". Es ist eine Auflehnung gegen die Zuweisung von zeitgenössischem Kunstschaffen von Künstlern aus afrikanischen Staaten durch die für die zeitgenössischen „*fine arts*" zuständigen Wissenschaftsdisziplinen und Institutionen an die Sozial- und Kulturanthropologie.

Bislang wurde deutlich, daß eine solche Einbeziehung von zeitgenössischer Kunst in den Untersuchungsrahmen der Sozial-/Kulturanthropologie nicht durch die Transposition von Theorien, die zu bestimmten Kunstformen (traditionelle) formuliert waren, erfolgen kann, wie es Gell (1998) und Thomas (1999) vorschlagen. Die Lösung kann auch nicht bei Vogels (1991) kategorialen Unterscheidungen liegen – wie „*urban art*" oder „*international art*". Jacques Maquet schlägt in bezug auf künstlerische Artikulationen in sogenannten „traditionellen" Gesellschaften vor, den *aesthetic locus* (Maquet 1979: 30ff) einer Kultur zu suchen. Damit meint er, daß es in jeder Kultur einen Bereich gäbe, in der eine bevorzugte visuelle Form bestünde. Allerdings basiert sein Konzept darauf, daß diese visuelle Form in einer Periode bestimmend für die gesamte betreffende Kultur sei. Angesichts heutiger Ansätze, daß Kultur in einer Gesellschaft kein homogenes, geschlossenes Ganzes darstellt (z. B. Barth 1989), daß die Kunst komplexer Gesellschaften niemals homogen sein kann (Hauser 1985) und daß es zudem in heutigen, modernen Gesellschaften ein Geflecht von Institutionen und Personen gibt, die mit verschiedenen Formen bildender Kunst in Verbindung stehen, wäre das Postulat eines solch determinierenden ästhetischen Ortes nicht aufrechtzuerhalten. Es kann nicht ernsthaft behauptet werden, daß die Künstler des *Vohou* prägend für die visuelle Form der gesamten Gesellschaft in Côte d'Ivoire gewesen wären oder es noch sind. Vor allem, das Ansinnen künstlerischer Avantgarde widerspricht Maquets Konzept, da sie stets die verschiedensten Verfahrensweisen –

auch nicht-künstlerische – aufgreift und die Idee sogenannter epochaler Kunststile zu zerstören trachtet (s. Bürger 1974).

Aufzuschlüsseln ist das Konzept des Werks im Kontext. Bei Studien zu traditionellen Kunstwerken wird deren Beschaffenheit mit gesellschaftlichen Vorstellungen und Funktionen in Beziehung gesetzt (Fernandez 1971, Vogel 1997 etc.). Materialwahl, Formgebung und Praxis (Funktion) ist bei solchen Objekten klar determiniert und in vielen Fällen (nicht immer) schon von verschiedenen Herstellungsphasen an mit rituellen Handlungen verbunden. Bei anderen Kunstformen, vor allen rezenten, stellt sich jedoch die Kontextualisierung des Kunstwerks in anderer Form. Beispielsweise unterteilen Szombati-Fabian and Fabian (1976) die *„popular art"* in der Provinz Shaba/Demokratische Republik Kongo zwischen 1960 und 1980 in mehrere Genres – *„things ancestral"*, *„things past"*, *„things present"* und *„mamba muntu"* (auch *mami wata*) als totalisierendes Symbol. Johannes Fabian (1978, 1996, 1998) und Bogumil Jewsiewicki (1991, 1992, 1995, 1997) betonen, daß das Werk eine Erinnerungsfunktion habe, Fabian spricht von einer *„art of memory"* (Fabian 1998: 13). Doch diese Erinnerungsfunktion diente dazu, daß das Werk ebenso eine Diskussionsfunktion ausübe, es bringe eine Geschichte (Szombati-Fabian and Fabian 1976: 2f). Ferner erwähnt Johannes Fabian, daß seine Informanten diesbezüglich von *„ukumbusho"* gesprochen haben, „a picture's capacity to activate memory and reflection" (Fabian 1998; 51).[28]

Werke dieser Kunstform sind zunächst in den allgemeinen Kontext der postkolonialen, urbanen Populärkultur eines lokalen Kleinbürgertums zu positionieren (Szombati-Fabian and Fabian 1976: 2; Jewsiewicki 1991:135). Auf einer weiteren Ebene sind die Werke im Kontext des spezifischen Genres zu betrachten. Doch innerhalb eines Genres können die zu ergründenden Kontexte variieren. Die Bilder von Tshibumba Kanda Matulu, der sich als *„peintre historien"* (Historiker-Maler) verstand, beziehen sich auf die politische Zeitgeschichte des Staates Zaïre (s. Fabian 1996), während jene von Moke im Umfeld städtischer Alltagssituationen zu situieren sind. Mitunter gehört ein Thema in mehrere Kontexte, wie jenes der *„colonie belge"*, das sowohl auf die Kolonialzeit *(things past)* wie auf rezente Machtverhältnisse *(things present)* zu beziehen ist. Die Bilder von Chéri Samba, solange er sich der *„popular art"* zugehörig fühlte, sind einerseits lokal zum Lebensstil in Kinshasa zu positionieren, andererseits bewegen sie sich permanent und gleichzeitig zwischen Paris und Kinshasa – in den Machtverhältnissen zwischen Europäern und Afrikanern (s. Jewsiewicki 1995). Eine weitere Dimension von Kontext besteht bei dieser Form der *„popular art"* im Komplex der durch das Werk aktivierten Geschichten.

---

28 Bogumil Jewsiewicki schließt daraus, daß bei dieser Kunstform zwei Mittel der Kommunikation zu unterscheiden seien, Bild und Text, wobei oft Legenden/Texte im Bild selbst sein können, wie bei Chéri Samba (Jewsiewicki 1991: 145).

Abgesehen von den gesellschaftlichen und kulturellen Verknüpfungen wäre ein weiterer Kontext die künstlerische Beziehung der verschiedenen Werke zueinander, beziehungsweise: wie sich diese Form der *„popular art"* zu Kunstformen verhält, die auch unter dieser Kategorie in anderen Staaten geführt werden – zum Beispiel zur Hinterglasmalerei in Sénégal (s. Diouf 1992) oder zur Quadratmalerei in Tanzania (s. Ströter-Bender 1991). Schließlich ergibt sich Kontext in der Erforschung der Beziehung zwischen dieser *„popular art"* und anderen künstlerischen Ausdrucksformen in der Demokratischen Republik Kongo – in historischer Perspektive beispielsweise die Arbeiten der Künstler der Workshop-Schule von Pierre Romains-Desfossés in Lubumbashi, heute jene von Bodys Isek Kingelez –, oder ihrer unterschiedlichen Zirkulationsnetzwerke.

Die im ersten Teil dargelegte Studie zu den Künstlern aus Côte d'Ivoire und Bénin ist in einem ersten Schritt als Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Objekt begründet. Material, Technik und Ausdruck (die formale Lösung) wurden in Verbindung mit den Vorstellungen und Intentionen der Künstler untersucht. Dabei zeigte sich, daß sie alle, ob akademisch ausgebildete Künstler oder sogenannte Autodidakten, in ihrer Suche nach neuen Lösungsmöglichkeiten einerseits formale Auseinandersetzungen mit mehreren Umfeldern künstlerischen Schaffens durchführen. Andererseits artikulieren sie ihre Erfahrung lokaler kultureller und gesellschaftlicher Gegebenheiten, indem sie diese gleichzeitig transzendieren. Das Kunstwerk gestalten sie so als Reflexion gegenwärtiger und zukünftiger Perspektiven – wobei weder Tradition noch das westliche Modell der Moderne [und Postmoderne oder zweite Moderne (s. Giddens 1990)] als Optionen erscheinen[29] –, und öffnen den Horizont auf globale Fragestellungen menschlichen Daseins, gesellschaftlicher Beziehungen und transnationaler Diskurse kultureller Differenz.

Angesichts solcher Werke kann Kontext nicht mehr allein in einer bestimmten Gesellschaft und Kultur verortet werden. Vielmehr ist dem Kunstwerk als Ort komplexer Vernetzungen zu entsprechen. Im Sinne einer solchen Auffassung des künstlerischen Objekts als Komprimierung eines bestimmten Netzwerks, bedeutet das Werk in den Kontext zu setzen umgekehrt, diesen kulturellen Raum (das Netzwerk) vom Werk ausgehend neu zu entfalten. Der Ansatz beruht auf der Transformation und Kombination von sozialanthropologischen Theorien zu Landschaft (s. Hirsch 1994), von Marilyn Startherns Theorie der *„distributed person"* (Strathern 1988, 1992, 1996) und von Arjun Appadurais kulturanthropologischer Theorie zu Prozessen der Globalisierung, den auf den Trennungen des Politischen, Ökonomischen und Kulturellen basierenden *„scapes"* (Appadurai 1991, 1993, 1996, 1999).

29 Fabian verwies auf die Ressource der Populärkultur für Afrikaner in Hinblick auf die Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse (Fabian 1998: 128f).

Auf diese Weise wird es möglich, am Werk zu zeigen, daß Youssouf Bath und Théodore Koudougnon zwar Tradition thematisieren, daß sie es aber auf unterschiedliche Weise tun. Vor allem werden für den Betrachter bei den Arbeiten der beiden die verschiedenen Bedeutungsschichten von Tradition erleb- und erfahrbar. Genauso wird der thematisch unterschiedliche Umgang mit Bidonville bei Koudougnon und Issa Kouyaté deutlich. Während Koudougnon die Entwurzelung der Marginalisierten thematisiert, diesen Bruch mit den Beziehungen zur lokalen/traditionellen Kultur, artikuliert Kouyaté anhand seines *„esprit de récupération"* die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen den Wohlhabenden und den Marginalisierten, und setzt Bidonville als konstitutives Element des Weltkaptalismus.

In einem weiteren Schritt wird Kontext als lokale Kunstwelt konzipiert und als Diskurs zwischen der modernen afrikanischen und europäisch-amerikanischen Kunstwelt. Dabei werden die mit bestimmten Kunstformen zusammenhängenden gesellschaftlichen Verhältnisse und Kommunikations- und Zirkulationssysteme erhellt, sowie die Debatten, die innerhalb einer Kunstwelt geführt werden. Die Konzeption von Kunstwelt im Plural beruht auf der Anwendung des Begriffs von Howard Becker (1984), auf Akhil Guptas und James Fergusons (1997) Konzept von kultureller Differenz als grundlegende Kategorie postkolonialer Machtbeziehungen, auf Arjun Appadurais (1999) *„artscapes"* und auf der „kritischen Ethnographie der modernen (westlichen) Kunstwelt" von George Marcus und Fred Myers (1995). In diesem Zusammenhang sind auch Studien zu traditioneller Kunst und *tourist art* anzuführen, bei denen die Transformation von Bedeutung bei Veränderungen des gesellschaftlichen Kontexts im Mittelpunkt steht, siehe beispielsweise Sally Price (1989), Bennedetta Jules-Rosette (1984, 1992) und Phillips and Steiner (1999).

Die Virulenz der Thematik in bezug auf Gegenwartskunst besteht darin, daß Künstler mit Herkunft aus afrikanischen Staaten, die an Kunstakademien in Afrika oder in Europa im westlichen Kulturverständnis ausgebildet wurden, entschiedener von Ausgrenzungsdiskursen in der westlichen Kunstwelt betroffen sind als andere. Damit finden aber auch Einflußnahmen auf den Status von bestimmten Werkgruppen und Künstlern in afrikanischen Gesellschaften statt, die analytisch im relationalen Verhältnis zwischen den beiden Kunstwelten aufzulösen sind. Arthur Danto (1964, 1996) und George Dickie (1975) faßten Kunstwelt im Singular auf, da sie nur die eine europäisch-amerikanische moderne Kunstwelt dachten und es ihnen um die Erklärung der normativen Diskurse, wie jene des Kritikers Clement Greenberg in den 1950er und 1960er Jahren in New York, innerhalb dieser einen ging.

Allerdings geht es nicht mehr allein um normative Diskurse, die ausschließlich das Kunstschaffen in der westlichen modernen Kunstwelt betreffen. Obschon die afrikanische moderne Kunstwelt zum Teil recht rudimentär ausgeformt ist, sie in bezug auf Galerien, Museen und Sammler nahezu marginal für die westliche Moderne scheint, wird durch das Schaffen von Künstlern afrikanischer Herkunft der universelle Anspruch des Westens auf

die Bestimmung von Kunst zunehmend bestritten. „Paradoxically in our world, marginality has become a powerful space. It is a space of weak power but it is a space of power" (Hall 1997: 34). So wird die westliche Kunstwelt bisweilen zu einer Kultur erklärt, die das „einende Element einer gegebenen menschlichen Gruppe" (Scheps 1999: 16) bildet – die westliche Kunstwelt als Identitätsstiftung westlicher Gesellschaften. Damit erhält die westliche Kunstwelt eine Schutzfunktion für die Kunst im Westen, beziehungsweise erfährt sie, dieser Argumentation folgend, ihre Bereicherung durch Anerkennung des Unterschieds von Kunst aus anderen Kunstwelten (s. Scheps 1999; Restany 1999).

Weder ist eine Kunstwelt eine Kultur, noch geht es darum, daß die westliche Kunstwelt sich über Jahrhunderte hinweg in Abgeschiedenheit weiter geformt und verändert hätte. Geändert hat sich jedoch heute die Art der Beziehungen. Tatsächlich charakterisieren dieses Machtverhältnis zwei konträr verlaufende Prozesse. Einem globalen Fluß künstlerischer Lösungen, der von der westlichen Kunstwelt universalisiert wird, setzt sie ambivalente Rezeptionsdiskurse entgegen, wodurch ihre Vormachtstellung oder ihre Interessen weiter geschützt werden sollen. Es handelt sich dabei gar nicht darum, die eigenen Kriterien für Kunst auf Werke von Künstlern afrikanischer Herkunft anzuwenden, sondern diesen Objekten die Kriterien, wie der Westen die afrikanischen staatlichen Gesellschaften als vielfältige traditionelle ethnische Gruppen sehen will, aufzuoktroyieren. Auf diese Weise wird das „black-out" (N'Guessan 26/07/97), das über die Kunstwerke von Künstlern in Afrika gestülpt wird, die im westlichen Kunstverständnis ausgebildet wurden, verständlich.

Eine weitere Dimension für Kontext bietet Welt der Kunst, in Hinsicht auf das Selbstverständnis der Künstler und als analytischer Rahmen. Es konnte gezeigt werden, daß alle Künstler sich und ihre Werke auf einen solchen globalen Raum der Kunst beziehen, den sie mit Künstlern und Objekten, egal welcher Provenienz, nicht nur teilen, er ist vor allem Interaktionsfeld künstlerischer Lösungen. Und dennoch zeigte sich, daß es kein einheitliches Verständnis eines solchen globalen Kunstraumes gibt. Das Spektrum reicht von einem kämpferischen Anspruch auf die Besonderheit zeitgenössischen Kunstschaffens in afrikanischen Gesellschaften, die Haltung von Romuald Hazoumé, bis hin zur Verweigerung einer Differenzierung eines solchen Kunstschaffens auf der Basis eines regional geographischen Kriteriums, eine von Yacouba Touré beanspruchte Position. Im gesamten Spektrum dieser Meinungen äußert sich die Behauptung der eigenständigen Artikulation künstlerischer Differenz und zugleich die Forderung an die europäisch-amerikanische Kunstwelt, dieses globale Feld nicht durch Transposition der ehemals internen normativen Diskurse in die Beziehung zwischen Kunstwelten zu strukturieren.

Welt der Kunst als analytischer Rahmen verweist zum einen auf das jeweilige Eigenverständnis der Künstler, zum anderen auf die Frage, wie zeitgenössische afrikanische und westliche Kunst zueinander und jenseits des skizzierten Machtdiskurses in diesem globalen Feld (Beltings Weltkunst) jenseits eines „Wir und die anderen" sein können. Hans Belting

skizzierte den Problembereich für Kunstgeschichte und Kunstkritik in seinem Buch „Das Ende der Kunstgeschichte" (1995).[30] Der Autor spricht vom möglichen Ende eines einzigen und festen Konzepts von Kunstgeschichte, „daß sich in der Kunst wie in den Denkbildern der Kunstgeschichte das Ende einer Tradition abzeichnet" (Belting 1995: 22).

Belting verwendet die Metapher der Kunst „als *Bild* eines Geschehens ..., das in der Kunstgeschichte seinen passenden *Rahmen* fand" (Belting 1995: 23, Hervorhebungen durch den Autor). Kunstgeschichte handelt davon, eine „gültige Erzählung vom Sinn und vom Ablauf einer allgemeinen Geschichte *der* Kunst" (Belting 1995: 23, Hervorhebungen durch den Autor) zu schaffen, anhand einer inneren Logik, die sich über Zeitstil und dessen Veränderung ergab (Belting 1995: 22). Kunstgeschichte war ein Ort der Identität (Belting 1995: 68), einer Identität der abendländischen Kultur. Aus den vielen Überlegungen, die Belting anstellt, seien zwei aufgegriffen: Zum einen genügen die Methoden der Kunstgeschichte nicht mehr, um die vielfältigen Erscheinungen moderner westlicher Kunst nachzuzeichnen (Belting 1995: 32), womit der Autor die Ungültigkeit der These postuliert, wonach die westliche Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts als linearer Ablauf von Ablösungen von Stilen erzählt werden könne – was André Magnins und Jacques Soulillous Argumentationsgrundlage für die Abgrenzung der „Contemporary African Art Collection" gegenüber den akademisch ausgebildeten Künstlern afrikanischer Herkunft bildet –. Zum anderen passe die Weltkunst nicht in den Rahmen dieser Kunstgeschichte, da sie für eine bestimmte Kultur entwickelt worden war, und daher nicht für alle Kulturen gültig sein könne (Belting 1995: 68, 1998).

Für die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst sind Beltings Überlegungen in Hinblick auf die Frage einer „zweistimmigen" oder mehrerer, nebeneinander bestehender Kunstgeschichten (Belting 1995: 68, 22) insofern nicht relevant, als es bei ihr nicht um ein Schreiben nicht-westlicher Kunstgeschichten geht. Jan Vansinas „Art History in Africa" (1984) ist sicher keine Kunstgeschichte in Beltings Sinn. Sie besteht vielmehr in der Darstellung verschiedener Untersuchungsmethoden und unterschiedlicher Kunstbereiche in afrikanischen Lokalgesellschaften. Insofern ist sie als klassische regionale Einführung in die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst zu verstehen. Beltings Überlegungen sind jedoch für die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst eminent wichtig, als sie die Frage aufwerfen, wie die Beziehungen zwischen den verschiedensten Kunstformen in der Welt der Kunst gedacht und behandelt werden sollen, wie mit zeitgenössischen Kunstwerken aus den verschiedensten Kulturen umgegangen werden soll. Es genügt nicht, bei dieser oder jener Großausstellung, Biennale oder Documenta, ein paar Objekte von einigen nicht-

30 Ich beziehe mich auf das Buch: „Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren" (Belting 1995). Siehe ebenso Belting (1998, 1999).

westlichen Künstlern als „Aufputz" zu zeigen (Li Xiang Ting 1998). Es geht darum, wie diese Welt der Kunst als egalitärer, interaktiver Raum zu gestalten ist.

Hans Beltings Auseinandersetzung betrifft sowohl das Ende einer historischen Erzählform von Kunst im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert in der westlichen Kunstwelt als auch die Beziehung dieser zu Kunstformen in anderen Kunstwelten. In bezug auf diese letztere Thematik argumentiert Belting mit unterschiedlichen Kontexten, mit unterschiedlichen Kunstbegriffen etc. (Belting 1999). In seinen Reflexionen zu dem, was nach dem Ende dieser einen Geschichte geschehen würde, postuliert Arthur Danto eine pluralistische Kunstwelt (Danto 2000: 199). Freilich, dem Autor geht es um die Kunst in der westlichen Kunstwelt, die „fortan ohne die beruhigende Unterstützung durch jene Art von Geschichte entstehen würde" (Danto 2000: 25). Für dieses westliche Kunstwerk postuliert Danto, daß es keine Einschränkungen für sein Erscheinungsbild gebe, daß der Künstler auf alle Formen vergangener Kunst zurückgreifen könne (Danto 2000: 253). Für die Kunstkritik ergibt sich daher, daß auch sie pluralistisch zu sein habe, sie dürfe sich nicht mehr auf einen normativen Diskurs stützen. In diesem Sinn ist jede Arbeit nach ihren eigenen Kriterien zu beurteilen, „nach ihren Ursachen, Bedeutungen, Bezügen sowie deren materieller Verkörperung und einen auf sie zugeschnittenen Verständnisansatz" (Danto 2000; 199).

Ein Kunstwerk steht folglich nicht allein als künstlerische formale Lösung anderen gegenüber. Mit ihm sind die Recherchen und Reflexionen des betreffenden Künstlers, die Diskurse der spezifischen Kunstwelt und die kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte, in denen es entstand, gegeben. Ein Werk steht daher mit seinem Beziehungsnetzwerk, seinem kulturellen Raum, anderen gegenüber. In diesem Zusammenhang ist freilich zu beachten, daß Arthur Danto ausschließlich die europäisch-amerikanische Kunstwelt reflektiert. Auch problematisiert er das Aufgreifen vergangener Formen, beispielsweise der Höhlenmalerei, indem zwar die Form, nicht aber das Bedeutungssystem dieser Form übernommen würde (Danto 2000: 254ff). Damit scheint Dantos Argument der pluralistischen Kunstwelt und Kunstkritik nicht auf die Beziehung zwischen Kunstwelten transponierbar.

Der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst stellt sich das Problem anders. Die heutige Interaktion der westlichen und afrikanischen Kunstwelten ist in Verbindung mit den langen historischen politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Beziehungen zu sehen, und angesichts des Umstands, daß das westliche Kunstverständnis als Ausbildungssystem schon früh exportiert wurde. Insofern artikulieren heute Künstler afrikanischer Herkunft Differenz als Anspruch auf Eigenbestimmung des Erscheinungsbildes ihrer Objekte, aber im Bewußtsein des gemeinsamen, globalen Feldes zeitgenössischer Kunst. Wenn angesichts der pluralistischen westlichen Kunstwelt „zeitgenössisch" nach Danto „einen Stil der Verwendung von Stilarten" bezeichnet (Danto 2000: 32), charakterisiert er jenseits der Artikulation der Differenz das große gemeinsame Interaktionsfeld zwischen afrikanischer und

europäisch-amerikanischer Kunstwelt. Nur beinhaltet diese Formulierung Dantos die Aufgabenstellung, die im Kunstwerk komprimierten Vernetzungen aufzuzeigen, ein analytisches Unterfangen, wodurch für den Kunstkritiker Thomas McEvilley der Kritiker in die Nähe des Kulturanthropologen rückt: „The critic will come to see art as culture and culture as anthropology" (McEvilley 1991: 177). Das Qualitätsurteil, das über die Erhellung der kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten durch das Objekt abgeleitet wird, verbindet McEvilley mit der aus einer solchen Kontextualisierung artikulierten Kritik der Beurteilungskriterien, wodurch Kontext als Netzwerk des kulturellen Raumes mit dem Anliegen von George Marcus und Fred Myers der kritischen Ethnographie der modernen westlichen Kunstwelt verbunden wird.

Welt der Kunst bildet den kontextuellen Metakomplex, aus dem heraus sich die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst zu den allgemein stattfindenden globalen Prozessen zur Kunst – sowohl was die Konstitution dieses Raumes anlangt, die Flüsse der formalen Lösungen, die Rezeptionsdiskurse, die Bedeutungveränderungen – und zur allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie definieren sollte. Gegenüber den zu Beginn dargestellten theoretischen Positionen, die eine stärkere Verankerung der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst in der allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie durch ihre Begründung auf und in der Anwendung von genuin sozial- und kulturanthropologischen Theorien suchen, besteht der hier formulierte Ansatz vielmehr in einer pluralistischen, differentiellen Perspektive von Kontext, ausgehend von der Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk. In dem gegenwärtigen heterogenen Kunstschaffen auf der Welt ist es weniger ein Problem, eine sozial- und kulturanthropologische Theorie zur Erklärung einer Kunstform heranzuziehen oder zur Erklärung eines mit ihr verbundenen gesellschaftlichen Phänomens. Insofern kann es für das Fach nicht ein Programm (lokale Diskurse der Ästhetik, Transfersysteme oder eine universell anwendbare Theorie) oder einige wenige Kunstformen als Forschungsgegenstände (traditionelle Kunst, *popular art* und *tourist art*) geben. Entscheidender ist es, in der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst die Komplexität des heterogenen Kunstschaffens in den verschiedensten Lokalgesellschaften und Staaten zu berücksichtigen, und die Komplexität der mit einer Kunstform verbundenen Kontexte.

Bibliographie

Abiodun, R., 1994, Understanding Yoruba Art and Aesthetics – The Concept of Ase. *African Arts* XXXVII, 3: 68–78; 102.

–, 1995, „What Follows Six is More than Seven:" Understanding African Art. *British Museum Occasional Papers* 105, Dept. of Ethnography.

Abiodun, R., H. J. Drewal, and J. Pemberton III (eds.), 1994, *The Yoruba Artist.* Washington and London.

Adande, J., 1998, Théodore Dakpogan. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e.V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Ostefildern – Ruit. Ausstellungskatalog: 106.

ADEIAO, 1995, *Art Contemporain d'Afrique et d'Océanie.* Paris. Ausstellungskatalog.

Adekeye, A., 1973, Uzo Egonu of Nigeria. *African Arts* 7: 34–37.

Adorno, Th. W., 1993, *Ästhetische Theorie.* Frankfurt am Main (1. Auflage 1970).

Africa Now. Jean Pigozzi Collection, 1992, Groningen Museum Novib. Ausstellunskatalog.

Appadurai, A., 1990, Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: M. Featherstone (ed.), *Global Culture – Nationalism, Globalization and Modernity.* London – Thousand Oaks – New Delhi: 295–310.

–, 1991, Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: R. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology.* Santa Fe, New Mexico: 191–210.

–, 1995, The Production of Locality. In: R. Fardon (ed.), *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge.* ASA Decennial Conference Series. London and New York: 204–225.

–, 1996, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis and London.

–, 1999, Traditionsängste im globalen Kunstkontext – Anxieties of Tradition in the Artscapes of Globalization. *Die Springerin* V, 1: 54–56.

Appiah, K. A., 1999, The Postcolonoial and the Postmodern. In: O. Oguibe and O. Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace.* London: 48–73.

Aradeon, S. B., 1987, Contemporary Nigerian Art. Tradition and National Identity. *Nigeria Magazine* 55, 1: 1–10.

Araeen, R., 1987, From Primitivism to Ethnic Art. *Third Text* 1: 6–25.

–, 1989, Our Bauhaus Other's Mudhouse. *Third Text* 6: 3–16.

Arnheim, R., 1965, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferische Auges.* Berlin.

Assmann P. (Hg.), o. J., *Schwere-Los. Skulpturen.* Linz. Ausstellungskatalog.

Bamba, N. K. and Musangi, N., 1987, *Anthologie des sculpteurs et peintres zaïrois contemporains.* Paris.

Banks, M. and H. Morphy (eds.), 1999, *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven and London.

Banks, M. and H. Morphy, 1999, Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In: M. Banks and H. Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology.* New Haven and London: 1–35.

Barber, K. (ed.), 1997, *Readings in African Popular Culture.* Oxford and Bloomington, Indiana.

Barth, F., 1989, The Analysis of Culture in Complex Societies. *Ethnos* 3–4: 120–142.

Barthelemes, L., 1981, *Changement et continuité dans les arts africains: étude de cas.* Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Paris I. Paris.

Bath, Y., 1996, *Brief.* Dabou 16. Septembre.

Baxandall, M., 1985, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures.* New Haven and London.

Beardsley, M.C., 1982, *Aesthetics from Classical Greece to the Present – A Short History.* Alabama. (1st ed. 1966).

Beck, U., 1998, *Was ist Globalisierung?* Frankfurt am Main (1. Auflage 1997).

Becker, H., 1984, *Art Worlds.* Berkeley, Los Angeles, London (1st ed. 1982).

Beier, G., 1976, Letter: Wyckom and Gilbert. *African Arts* X, 1: 5.

Beier, U., 1960, *Art in Nigeria.* Cambridge.

–, Contemporary Nigerian Art. *Nigeria Magazine* 68: 27–51.

–, 1968, *Contemporary Art in Africa.* London.

–, 1993, The Right to Claim the World. Conversations with Ibrahim El-Salahi. *Third Text* 23: 23–30.

Belting, H., 1995, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.* München.

–, 1998, Vorwort der Herausgeber. In: H. Belting und L. Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München: 7–10.

–, 1998, Der Ort der Bilder. In: H. Belting und L. Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München: 34–53.

–, 1999, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade. In: M. Scheps; Y. Dziewior; B. M. Thiemann (Hg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart.* Köln. Ausstellungskatalog: 324–9.

Belting, H. und L. Haustein (Hg.), 1998, *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München.

Belting, H. und D. Kamper (Hg.), 2000, *Der zweite Blick – Bildgeschichte und Bildreflexion.* München.

Bender, W. und C. P. Dressler, 1986, Afrikanische oder afroeuropäische Kunst. In: Heinrichs, H.-J. (Hg.), 1986, *AFRIKA – Bilder von Afrika die von der Realität ausgehen, aber darüber hinaus die Kraft des Vergangenen und Zukünftigen in sich tragen.* Frankfurt am Main: 322–330.

Bender, W., 1993, Die erste Horizont-Erweiterung. Erinnerung an die Ausstellung „Moderne Kunst aus Afrika" (Berlin 1979). *Kunstforum,* Afrika – Iwalewa, 122: 203–205.

Bender, W. und J. Ströter-Bender, 1993, Populäre Kunst in Afrika. *Kunstforum,* Afrika – Iwalewa, 122: 179–197.

Benjamin, A., 1991, *Art, Mimesis and the Avant-Garde.* London and New York.

Benzing, B., 1978, *Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie.* Wiesbaden.

Bhabha, H. K., 1994, *The Location of Culture.* London and New York.

Bianchi, P., 1992, Dialogkultur, Retrovision, neue Urbanität und das Dazwischen. *Kunstforum,* Welkunst – Globalkultur, 118: 76–107.

–, 1993, Vorwort. *Kunstforum,* Afrika – Iwalewa, 122: 69–82.

–, 1993, Ethik und Ästhetik des Fremden, Anderen, Diversen & Parallelen. Analyse, Entwürfe, Modelle und Stimmen. *Kunstforum,* Afrika – Iwalewa, 83–115.

Bless, F., 1998, Calixte Dakpogan. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e.V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern – Ruit Ausstellungskatalog: 104.

Bohrer, K.-H., 1981, *Plötzlichkeit – Zum Augenblick des ästhetischen Scheins.* Frankfurt am Main.

Böhm, G. (Hg), 1994, *Was ist ein Bild?* München.

–, 1994, Die Wiederkehr der Bilder. In: G. Böhm (Hg), *Was ist ein Bild?* München: 11–38.

–, 1994, Die Bilderfrage. In: G. Böhm (Hg), *Was ist ein Bild?* München: 325–343.

Brett, G., 1986, *Through Our Own Eyes. Popular Art and Modern History.* London.

–, 1989, Earth and Museum – Local and Global? *Third Text* 6: 89–96.

Bryson, N: M. A. Holly; K. Moxey (eds.), 1991, *Visual Theory – Painting and Interpretation.* Oxford.

Buchloh, B. und J.-H. Martin, 1992, Visuelle Schocks als Katalysator. Vorgespräch zur Ausstellung „Magiciens de la Terre" (Paris 1989). *Kunstforum,* Welkunst – Globalkultur, 118: 197–201.

Burgin, V., 1993, *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernity.* London (1st ed. 1986).

Busca, J, 2000a, *Perspectives sur l'art contemporain Africain.* Paris.

–, 2000b, *L'art contemporain Africain. Du colonialisme au postcolonialisme.* Paris.

Bürger, P., 1974, *Theorie der Avant-Garde.* Frankfurt am Main.

–, 1992, *Prosa der Moderne.* Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt am Main.

Castle, F.T., 1990, The Art of Ouattara. In: *Ouattara.* New York. Katalog.

Celius, C.A., 1996, *La critique des expositions: Magiciens de la Terre (1989).* Monographie de Muséologie, École du Louvre. Paris.

Chipp, H.B., 1984, *Theories of Modern Art. A Sourcebook by Artists and Critics.* Berkeley, Los Angeles, London.

Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture. XXth Century Ethnography, Literature and Art.* Cambridge, Mass. and London.

Close Up. Lessons in the Art of Seeing African Sculpture from an American Collection and the Horstman Collection, 1991, J.-L. Thompson and S. Vogel. Catalogue by Anne D'Alleva. New York and Munich. Ausstellungskatalog.

Colloque sur l'Art nègre. Colloquium on Negro Art. 1967. Société Africaine de Culture. Society of African Culture (ed.). Vol. I & II Paris.

Connelly, F. S., 1995, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725–1907.* University Park, Pennsylvania.

Contemporary African Art, 1969, Studio International. Camden Arts Centre. London. Ausstellungskatalog.

Contemporary African Artists: Changing Traditions, 1990, The Studio Museum of Harlem. New York. Ausstellungskatalog.

Contemporary African Art from the Jean Pigozzi Collection, 1999, Sotheby's 24 June. London. Auktionskatalog.

Cornet, J. F. S. C., 1975, African Art and Authenticity. *African Arts* IX, 1: 52–55.

Coote, J., 1992, ‚Marvels of Everyday Vision': The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes. In: J. Coote and A. Shelton (eds.) *Anthropology, Art, and Aesthetics.* Oxford: 245–274.

Coote J. and A. Shelton (eds.), 1992, *Anthropology, Art, and Aesthetics.* Oxford.

Cosgrove, D. and St. Daniels (eds.), 1994, *The Iconography of Landscape.* Cambridge (1st ed. 1988).

Crowther, P., 1993, *Critical Aesthetics and Postmodernism.* Oxford.

Cuzin, R. and J.-M. Rousset, 1996, Georges Adéagbo. In: A. Magnin and J. Soulillou (eds.), *Contemporary Art of Africa.* New York: 168.

Cuzin, R., 1998, Georges Adéagbo. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e.V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern – Ruit. Ausstellungskatalog: 68.

Daniels, St. And D. Cosgrove, 1994, Introduction: Iconography and Landscape. In: D. Cosgrove and St. Daniels (eds.) *The Iconography of Landscape.* Cambridge (1st ed. 1988): 1–10.

Danto, A. C., 1965, The Artworld. *Journal of Philosophy* 61: 571–84.

–, 1993a, *Die Verklärung des Gewöhnlichen.* Frankfurt am Main (1st ed. 1981).

–, 1993b, *Die philosophische Entmündigung der Kunst.* München (1st ed. 1986).

–, 1996, Wiedersehen mit der Kunstwelt: Komödien der Ähnlichkeit. In: A. C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst.* München (1st ed. 1992): 47–70.

–, 2000, *Das Fortleben der Kunst.* München (1st ed. 1997).

Davidson, B., 1995, *Modern Africa. A Social and Political History.* London 1995 (1st ed. 1983).

D'Azevedo, W., 1958, A Structural Approach to Esthetics: Towards a Definition of Art in Anthropology. *American Anthropologist* 60: 702–714.

–, (ed.), 1989, *The Traditional Artist in African Societies.* Bloomington and Indianapolis.

Delange, J. and Ph. Fry, 1969, Introduction. In: *Contemporary African Art.* Studio International-Catalogue. Camden Arts Centre London: 5–8.

Deepwell, C. (ed.), o. J., Art Criticism and Africa. London.

Deliss, C., 1992, Exhibit A: Blueprint for a Visual Methodology. *Third Text* 18: 27–50.

–, 1995, 7 + 7 = 1: Seven Stories, Seven States, One Exhibition. In: C. Deliss (ed.), *Seven Stories – About Modern Art in Africa.* Paris and New York. Ausstellungskatalog: 13–28.

Deliss, C. (ed.), 1995, *Seven Stories – About Modern Art in Africa.* Paris and New York. Ausstellungskatalog.

Dewey, J., 1988, *Kunst als Erfahrung.* Frankfurt am Main (1st ed. 1934).

Die Anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika, 1997, A. Hug (Hg.). Haus der Kulturen der Welt. Berlin. Ausstellungskatalog.

Dickie, G., 1975, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis.* Ithaca.

Diouf, M., 1992, Islam: peinture sous verre et idéologie populaire. In: B. Jewsiewicki (ed.) *Art pictural zaïrois.* Québec: 29–40.

Domowitz, S. and Mandirola, R., 1984, Grave Monuments in Ivory Coast. *African Arts* VII, 4: 46–52; 96.

Duerden, D., 1967, London Letter: Exhibition of Contemporary Art. *African Arts* 1, 1: 27–29, 67.

–, 1968, *African Art.* Feltham, Middlesex.

Eagleton, T., 1990, *The Ideology of the Aesthetics.* Cambridge, Mass.

El Anatsui, 1993, Sankofa: Go Back an ‚Pick' – Three Studio Notes and a Conversation. *Third Text* 25: 39–52.

El Anatsui. A Sculptured History of Africa, 1998, J. Picton *with* G. Houghton, Y. Kawaguchi, E. Lalouschek, S. Njami, E. Péri-Willis. London.

Enwezor, O., 1999, Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis. In: O. Oguibe and O. Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace.* London: 244–75.

Enwonwu, B., 1967, Le point de vue de l'Afrique sur l'art et les problèmes qui se posent aujourd'hui aux artistes africains. In: *Colloque sur l'Art Nègre – 1er Festival des Arts Nègres.* Société Africaine de Culture. Society of African Culture (ed.). Paris: Vol. I: 429–438.

Errington, S., 1998, *The Death of Authentic Primitive Art and other Tales of Progress.* Berkeley – Los Angeles – London.

Errol, M., 1996, *A Bouddha et ses descendants.* Daro Daro 96, Maison Carrée – Route de Dabou. Manifeste du 28 septembre.

–, 1997, Yacouba Konaté (critique). „Que l'art soit plus abordable". *Ivoir'Soir.* 25/26/27 juillet: 10.

Faber, P., 1992, Art Concepts and Markets. Some Remarks on Contemporary Non-Western Art: In: W. Marschall; M. Schuster; T. Gähwiler-Walder (Hg.), 1992, *Die fremde Form – L'esthétique des autres.* Berne: 239–251.

Fabian, J., 1978, Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. *Africa* 48, 4: 315–334.

–, 1996, *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaïre. Narratives and Paintings by Tshibumba Kanda Matulu.* Berkeley – Los Angeles – London.

–, 1998, *Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture.* Charlottesville and London.

Featherstone, M.(ed.), 1990, *Global Culture – Nationalism, Globalization and Modernity.* London – Thousand Oaks – New Delhi.

Featherstone M.; S. Lash; R. Robertson (eds.), 1995, *Global Modernities.* London – Thousand Oaks – New Delhi.

Featherstone, M. and S. Lash, 1995, Globalization, Modernity and the Spatialization of Social Theory: An Introduction. In: M. Featherstone; S. Lash; R. Robertson (eds.), 1995, *Global Modernities.* London – Thousand Oaks – New Delhi: 1–24.

Featherstone, M. and S. Lash, 1999, Introduction. In: M. Featherstone and S. Lash (eds.), 1999, *Spaces of Culture. City – Nation – World.* London – Thousand Oaks – New Delhi: 1–13.

–, (eds.), 1999, *Spaces of Culture. City – Nation – World.* London – Thousand Oaks – New Delhi.

Fernandez, J. W., 1971, Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics. In: C. F. Jopling (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Societies.* New York: 356–373.

–, 1989, The Exposition and the Imposition of Order: Artistic Expression in Fang-Culture. In: D'Azevedo, W.L. (ed.) *The Traditional Artist in African Societies.* Bloomington – Indianapolis: 194–220.

Fillitz, T., 1993, Das gemeinsame Feld und die eigenen Pfade in das Unbekannte. In: T. Fillitz, A. Gingrich, G. Rasuly-Paleczek (Hg.) *Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt.* Frankfurt am Main: 311–328.

Fillitz, T., A. Gingrich, G. Rasuly-Paleczek (Hg.), 1993, *Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt.* Frankfurt am Main.

Fillitz, T., 1995a, Knoten und Schnüre, Vergessen und Erfahren. In: *Walter Weer, Skulpturale Verknüpfungen.* W. Weer (Hg.). Wien. Katalog: 51–60.

–, 1995b, Gegenwart als Aktualisierung der Tradition. In: *Robert Mittringer.* R. Mittringer (Hg.). Linz. Katalog: o. S.

–, 1997, Die Chemie der Narkose. In: P. Assmann (Hg.) *Schwere-Los. Skulpturen.* Linz. Ausstellungskatalog: 172–174.

–, 1999, Globalisierung, Welt der Kunst und zeitgenössische Kunst afrikanischer Künstler. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien,* Bd. CXXIX, Wien: 205–214.

–, 1999, Afrikanische Gegenwartskunst und westliche Diskurse der Inklusion oder Exklusion. In: H. P. Hahn und G. Spittler (Hg.), *Afrika und die Globalisierung.* Schriften der Vereinigung von Afrikanisten in Deutschland, vol. 18. Münster – Hamburg – London: 283–291.

–, 2001, Moderne?!. In: H. Niederle, U. Davis-Sulikowski, T. Fillitz (Hg): *Früchte der Zeit. Afrika, Diaspora, Literatur und Migration,* Wien: 41–48.

–, in Druck, The Notion of Art – Regional or General Comparison. In: A. Gingrich and R. Fox (eds.): *Anthropology: By Comparison,* London and New York.

Figueroa, E. V., 1995, Africa: Myth and Hunger – A Critique of the Myth of Authenticity. *Third World* 31: 3–8.

Firth, R., 1992, Art and Anthropology. In: J. Coote and A. Shelton (eds.) *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: 15–39.

Fisher, J. (ed.), 1994, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London.

Flores, T., 1978, Underpining Art: Irrelevant Categorization in the Anthropology of Aesthetics. *Dialectical Anthropology*, 3, 2: 129–138.

–, 1985, The Anthropology of Aesthetics. *Dialectical Anthropology*, 10, 1 & 2: 27–42.

Foster, H., 1996, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass. and London.

Fosu, K., 1993, *20th Century Art of Africa*. Accra. (1st ed. 1986).

Frascina, F., 1994, Realism and Ideology. An Introduction to Semiotics and Cubism. In: Harrison, Ch., F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven and London: 87–183 (1st ed. 1993).

Freedberg, D., 1989, *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London.

Friedman, J., 1994, *Cultural Identity and Global Process*. London – Thousand Oaks – New Delhi.

–, 1995, Global Systems, Globalization and Parameters of Modernity. In: Featherstone M.; S. Lash; R. Robertson (eds.), *Global Modernities*. London – Thousand Oaks – New Delhi: 69–90.

–, 1999, The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush. In: M. Featherstone and S. Lash (eds.), *Spaces of Culture. City – Nation – World*. London – Thousand Oaks – New Delhi: 230–256.

Fry, Ph. et J. Delange, 1970, *Œuvres africaines nouvelles. Recueillies au Nigéria at dans l'Est de l'Afrique*. Paris. Ausstellungskatalog.

Gandoulou, J.-D., 1989, *Au cœur de la sape. Mœurs et aventures de Congolais à Paris*. Paris. (1st ed. 1984).

Gaudibert, P., 1991, *L'Art Africain Contemporain*. Paris.

Geers, K., 1998, Der Horror der Horror. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika*. Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e. V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osternfildern – Ruit. Ausstellungskatalog: 33–40.

Gell, A., 1992, The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: J. Coote and A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art, an Aesthetics*. Oxford: 40–66.

–, 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford.

Georges Adéagbo, 1997, *La Mort et la Résurréction*. Galerie Nathalie Obadia. Paris. Ausstellungskatalog.

Gethmann-Siefert, A., 1986, Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. In: A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler (Hg.), 1986, *Welt und Wirkung in Hegels Ästhetik*. Bonn: V–XLVI.

–, und O. Pöggeler (Hg.), 1986, *Welt und Wirkung in Hegels Ästhetik*. Bonn.

Giddens, A., 1990, *The Consequences of Modernity*. Cambridge – Oxford – Stanford.

Gilbert, M., 1976, Letter. *African Arts* IX, 2: 2–3.

Girard, É. et B. Kernel, 1993, *Colons – Statuettes habillées d'Afrique de l'Ouest*. Paris.

Goldwater, R., 1986, *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, Mass. and London (1st ed. 1938).

Gombrich, E.H., 1977, Maske und Gesicht – Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst. In: E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: 10–60.

Gombrich E. H., J. Hochberg, M. Black, 1977, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt am Main.

Gombrich E. H., 1995, *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London (1st ed. 1959).

Goodman, N., 1976, *Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis and Cambridge.

–, 1984, *Weisen der Welt-Erzeugung*. Frankfurt am Main (1st ed. 1978).

Guez, N., 1996, *L'art africain contemporain. Guide*. Paris.

Gupta, A. and J. Ferguson, 1997, Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era. In: A. Gupta and J. Ferguson (eds.), *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Durham and London: 1–32.

–, 1997, Beyond „Culture“: Space, Identity, and the Politics of Difference. In: A. Gupta and J. Ferguson (eds.), *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Durham and London: 33–51.

–, (eds.), 1997, *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Durham and London.

Hall, St., 1997, The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In: A. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: 19–40.

Hannerz, U., 1989, Culture between Center and Periphery: Toward a Macroanthropology. *Ethnos* 54, 3–4: 200–216.

–, 1992, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York.

–, 1996, *Transnational Connections. Culture, Peoples, Places*. London and New York.

Harrison, Ch., 1994, Abstraction. In: Ch. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism Cubism, Abstraction*. New Haven and London: 184–264 (1st ed. 1993).

Harrison, Ch., F. Frascina, G. Perry, 1994, *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven and London (1st ed. 1993).

Hart, L. M., 1995, Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World. In: G. E. Marcus and and F. R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles, London: 127–150.

Hartmann, N., 1953, *Ästhetik*. Berlin.

Hassan, S. M., 1995, The Khartoum and Addis Connection. Two Stories from Sudan and Ethiopia. In: C. Deliss (ed.), *Seven Stories. About Modern Art in Africa*. London. Ausstellungskatalog: 102–139.

Hastrup, K. and K. F. Olwig, 1997, Introduction. In: K. F. Olwig and K. Hastrup (eds.), *Siting Culture – The Shifting Anthropological Object*. London and New York: 1–14.

Hauser, A., 1985, *The Philosophy of Art History*. Evanston. (1. Auflage 1958).

Hegel, G. W. F., 1955, *Ästhetik*. F. Bassenge (Hg.). Berlin.

Heidegger, M., 1960, *Der Ursprung des Kunstwerks*. Einführung von H. G. Gadamer. Stuttgart.

Heinrichs, H.-J. (Hg.), 1986, *AFRIKA – Bilder von Afrika die von der Realität ausgehen, aber darüber hinaus die Kraft des Vergangenen und Zukünftigen in sich tragen*. Frankfurt am Main.

Henrich, D. und W. Iser (Hg.), 1992, Theorien der Kunst. Frankfurt am Main. (1. Auflage 1982).

Henry, M., 1988, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris.

Hetherington, K., 1998, *Expressions of Identity. Space, Performance, Politics*. London, Thousand Oaks, New Delhi.

Heywood I. and B. Dandywell (eds.), 1999, *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London and New York

Highet, J., 1969, Five Nigerian Artists. *African Arts* 2, 2: 34–41.

Hiller, S. (ed.), 1991, *The Myth of Primitivism*. London and New York.

Hirsch, E., 1995, Landscape: Between Place and Space. In: E. Hirsch. and M. O'Hanlon (eds.) *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Oxford: 1–30.

Hirsch, E. and M. O'Hanlon (eds.), 1995, *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Oxford.

Hoet, J., 1992, o. T. In: *Africa Now. Jean Pigozzi Collection*. Groningen Museum Novib. Ausstellunskatalog: 29–30.

Holas, B., 1985, *L'art sacré Sénoufo. Ses différentes expressions dans la vie sociale.* Abidjan – Dakar – Lomé.

Homberger, L. (Hg.), 1991, *Yoruba – Kunst und Ästhetik in Nigeria.* Zürich und New York.

Houra, K.J., 1983, *Les nouvelles formes plastiques en Côte d'Ivoire – Rupture ou continuité?* Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Paris I. Paris.

Iba N'Diaye. „Peindre est se souvenir". 1994. Paris. Ausstellungskatalog.

Ingold, T. (ed.), 1994, *Companion Encyclopedia of Anthropology.* London and New York.

–, (ed.), 1996, *Key Debates in Anthropology.* London and New York.

Italiaander, R., 1956, Neue Kunst aus Afrika. *Westermanns Monatshefte. Sonderdruck aus Heft* 7 (o. Paginierung).

–, 1958, Introduction à L'art africain. *Liaison* 64: 40–46; *Liaison* 66: 61–68.

Jewsiewicki, B., 1991, Painting in Zaïre: From the Invention of the West to the Representation of Social Self. In: S. Vogel (ed.) *Africa Explores. 20th Century African Art.* New York and Munich. Ausstellungskatalog: 130–151.

–, 1992, Introduction. Peindre pour comprendre le monde et pour y être présent. In: B. Jewsiewicki (ed.) *Art pictural zaïrois.* Québec: 9–23.

–, (ed.), 1992, *Art pictural zaïrois.* Québec.

–, 1995, *Chéri Samba. The Hybridity of Art – L'hybridité d'un art.* Contemporary African Artists Series, #1/Artistes africains contemporains, no. 1. Québec.

–, 1997, Painting in Zaïre. From the West to the Reproduction of Social Self. In: Barber, K. (ed.) *Readings in African Popular Culture.* Oxford and Bloomington (Indiana): 99–109.

Jopling, C.F. (ed.), 1971, *Art and Aesthetics in Primitive Societies.* New York.

JPVA– Journal of Philosophy and the Visual Arts, 1995, Abstraction, A. Benjamin (ed.). London, Number 5.

Jules-Rosette, B., 1984, *The Messages of Tourist Art – An African Semiotic System in Comparative Perspective.* New York and London.

–, 1992, What is „Popular?" The Relationship Between Zairian Popular and Tourist Painting. In: B. Jewsiewicki, *Art pictural zaïrois.* Québec: 41–62.

Jung, W., 1987, *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins.* Frankfurt am Main.

Kaiser, F, 1994, Iba N'Diaye s'entreteint avec Franz Kaiser. In: *Iba N'Diaye. „Peindre est se souvenir".* Paris. Ausstellungskatalog: 52–55.

Kasfir, S. L., 1992, African Art and Authenticity. *African Arts* XXV, 2: 40–53; 96.

–, 1999, *Contemporary African Art.* London.

Kennedy, J., 1992, *New Currents, Ancient Rivers – Contemporary Afrian Artists in a Generation of Change.* Washington and London.

King, A. (ed.), 1997, *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity.* Minneapolis.

Koloane, D., 1995, Moments in Art. A Story from South Africa. In: C. Deliss (ed.), *Seven Stories. About Modern Art in Africa.* London. Ausstellungskatalog: 140–157.

Konaté, Y., 1993, *Christian Lattier. Le sculpteur aux mains nues.* Saint-Maur.

–, 1996, Christian Lattier. In: A. Magnin and J. Soulillou (eds.), *Contemporary Art of Africa.* New York: 104.

–, 2000, Recent Developments in West Africa – Tradition and Invention. Where is Africa? In: *South Meets West,* NAWAO (Produzent). Bern: 38–42.

Knunika, B.S., 1979, L'art africain entre le passé et l'avenir. *Culture,* vol. VI, No. 1: 51–64.

Kostelanetz, R. (ed.), 1989, *Esthetics, Contemporary.* Buffalo, New York.

Koui, Th., 1997, Foreword. In: *L'art Ivoirien, La Quête de la Renaissance Culturelle.* 1997. Ausstellungskatalog: 10.

Kubler, G., 1982, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge.* Frankfurt am Main (1st ed. 1962).

Kunstforum, 1992, Weltkunst – Globalkultur, Bd. 118. Köln.

–, 1993, Afrika – Iwalewa, Bd. 122. Köln.

Laget, E., 1984, *Bestiaire et génies. Dessins sur tissus des Sénoufos.* Paris.

L'art Ivoirien, La Quête de la Renaissance Culturelle, 1997. Ausstellungskatalog.

Lash, S. and J. Friedman (eds), 1993, *Modernity and Identity.* Oxford and Cambridge (1st ed. 1992).

Lawal, B., 1978, The Search for Identity in Contemporary Nigerian Art. *African Arts* 1: 23–26.

Layton, R., 1991, *The Anthropology of Art.* Cambridge (1st ed. 1981).

Leach, E.R., 1954, Aesthetics. In: E.E. Evans-Pritchard (ed.), *The Institution of Primitive Society.* Oxford: 25–38.

Lebeer, P., 1994, *Au-delà d'un regard. ‚Entretien sur l'art africain – avec M. Leiris.'* Bruxelles.

Lebeuf, J.-P., 1956, L'école des peintres de Poto-Poto. *Africa* 26, 3: 277–80.

Leiris, M., 1967, Le sentiment esthétique chez les Noirs africains. In: *Colloque sur l'Art Nègre – 1er Festival des Arts Nègres.* Société Africaine de Culture. Society of African Culture (ed.). Paris: Vol I: 331–346.

Liking, W., oJ., *Statues colons.* Paris.

Lips, J., 1983, *Der Weiße im Spiegel des Farbigen.* München (1st ed. 1937).

Li Xiang Ting, 1998, Die moderne Kunst im Dialog der Kulturen. In: H. Belting und L. Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München: 92–100.

Lippard, L.R., 1992, Alles neu benennen! Unser Afro-Hispano-Amerika. *Kunstforum,* Welkunst – Globalkultur, 118: 158–175.

Lukács, G., 1954, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik.* Berlin.

–, 1967, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik.* Neuwied und Berlin.

Luntumbue, T.M., 1998, Die zeitgenössische Kunst Afrikas – neue Phänomenologie und Bewegungen. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e.V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern-Ruit. Ausstellungskatalog: 59–63.

Lypp, B., 1998, Kunst und Kunstdiskurs. In: H. Belting und L. Haustein (Hg.), 1998, *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München: 114–125.

MacClancy, J., 1997, Anthropology, Art and Contest. In: J. MacClancy (ed.), *Contesting Art – Art, Politics and Identity in the Modern World.* Oxford and New York: 1–26.

–, (ed.) , 1997, *Contesting Art – Art, Politics and Identity in the Modern World.* Oxford and New York.

MacNaghten, P. and J. Urry, 1998, *Contested Natures.* London–Thousand Oaks–New Delhi.

Magiciens de la Terre, 1989, J.-H. Martin (ed.). Paris. Ausstellungskatalog.

Magnin, A., 1992, Aka Soa, Udro-Nkpo, Srëlë. Art in Black Africa. In: *Africa Now. Jean Pigozzi Collection.* Groningen Museum Novib. Ausstellunskatalog: 15–24.

–, 1996, Romuald Hazoumé. In: A. Magnin and J. Soulillou (eds.), *Contemporary Art of Africa.* New York: 132ff.

–, 1998, Romuald Hazoumé. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e. V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern – Ruit. Ausstellungskatalog: 140.

–, 1998, Welten, Welt. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e. V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern – Ruit. Ausstellungskatalog: : 51–58.

Magnin, A. and J. Soulillou, 1996, Introduction. In: A. Magnin and J. Soulillou (eds.), *Contemporary Art of Africa.* New York: 8–17.

–, (eds.), 1996, *Contemporary Art of Africa.* New York.

Maizels, J., 1996, *Raw Creations – Outsiders Art and Beyond.* London.

Malkki, L.H., 1997, National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees. In: A. Gupta and J. Ferguson (eds.), *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology.* Durham and London: 52–74.

Man Jusu, K. K. et A. Bassolé, 1987, Vohou-Vohou: Le club des sorciers de la peinture. *Fraternité Matin-Magazine.* 19/20 décembre 15–17.

Marion, J.-L., 1996, *La croisée du visible.* Paris (1st ed. 1991).

Maquet, J., 1979, *Introduction to Aesthetic Anthropology.* Malibu (1st ed. 1971).

–, 1986, *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts.* New Haven and London.

Marcus, G. E. and F. R. Myers (eds.) 1995, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology.* Berkeley, Los Angeles, London.

Marcus G. E. and F. R. Myers, 1995, The Traffic in Art and Culture: An Introduction. In: G.E. Marcus and F. R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology.* Berkeley, Los Angeles, London: 1–51.

Marcus, G. E., 1995, The Power of Contemporary Work in an American Art Tradition to Illuminate Its Own Power Relations. In: G.E. Marcus and and F.R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology.* Berkeley, Los Angeles, London: 201–223.

Marcuse, H., 1977, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik.* Wien–München.

Marschall, W.; M. Schuster; T. Gähwiler-Walder (Hg.), 1992, *Die fremde Form – L'esthétique des autres.* Berne.

Martin, J.-H., 1992, Tell-Tale Art. In: *Africa Now. Jean Pigozzi Collection.* Groningen Museum. Novib. Ausstellungskatalog: 33–36.

–, 1996, Ist die zeitgenössische Kunst universell?, In: *Neue Kunst aus Afrika*, A. Hug (Hg.). Haus der Kulturen der Welt. Berlin. Ausstellungskatalog: 62–71.

–, 1998, Modernität als Hindernis für die gerechte Beurteilung. In: *Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika.* Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e. V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern – Ruit. Ausstellungskatalog: 41–50.

McCracken, G., 1990, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities.* Bloomington, Indiana (1st ed. 1988).

McEwen, F., 1967, La peinture et la sculpture africaines modernes. In: *Colloque sur l'Art Nègre – 1er Festival des Arts Nègres.* Société Africaine de Culture. Society of African Culture (ed.). Paris: Vol I: 439–450.

–, 1968, Return to the Origins – New Directions for African Arts. *African Arts* I, 2: 18–25; 88.

McEvilley, T., 1991, *Art and Discontent – Theory at the Millenium.* Kingston, New York.

–, 1993, *Fusion, Westafrican Artists at the Venice Biennale.* New York – München.

–, 1996, Doctor, Lawyer, Indian Chief. In: T. McEvilley *Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity.* Kingston, New York (1st ed. 1992).

Mel, Th., 1996, Le mot du maire. In: *Musée Municipal d'art contemporain de Cocody.* Katalog: o. S.
Mémel, S., 1996, o. T. In: *Musée Municipal d'art contemporain de Cocody.* Katalog: o. S.
Merleau-Ponty, M., 1984, *Das Auge und der Geist.* Hamburg.
Merleau-Ponty, M., 1986, *Das Sichtbare und das Unsichtbare.* Herausgegeben von Claude Lefort. München (1st ed.1964).
Métraux, A. und B. Waldenfels (Hg.), 1986, *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken.* München 1986.
Miller, D., 1991, Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art. In: S. Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art.* London and New York: 50–71.
–, (ed.), 1995, *Worlds Apart. Modernity through the Prism of the Local.* London and New York.
Morphy, H., 1994, The Anthropology of Art. In: T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology.* London and New Yok: 648–685.
Mosquera, G., 1993, Dritte Welt und westliche Kultur. *Kunstforum,* Afrika – Iwalewa, 122: 64–68.
Mount, M., 1989, *African Art. The Years since 1920. With a new Introduction by the Author.* Bloomington, Indiana (1st ed. 1973).
Mudimbe, V. Y., 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge.* Bloomington, Indianapolis, and London.
–, 1991, Reprendre. Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts. In: S. Vogel (ed.), *Africa Explores. 20th Century African Art.* New York and Munich. Ausstellungskatalog: 276–87; s. auch 1994, V.Y. Mudimbe, *The Idea of Africa.* Bloomington, Indianapolis, and London: 154–208.
–, 1994, *The Idea of Africa.* Bloomington – Indianapolis – London.
Musée Municipal d'art contemporain de Cocody. 1996. Katalog.
Myers, F. R., 1995, Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings. In: G. E. Marcus and and F. R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology.* Berkeley, Los Angeles, London: 55–95.
N'Diaye, I., 1970, Le jeune peintre en Afrique Noire, quelques réflexions d'un artiste africain. In: Ph. Fry et J. Delange, *Œuvres africaines nouvelles. Recueillies au Nigéria at dans l'Est de l'Afrique.* Paris. Ausstellungskatalog: 34–36.
–, 1987, *Gemälde, Lavierungen und Zeichnungen. Peintures – Lavis – Dessins.* München. Ausstellungskatalog.
Neue Kunst aus Afrika, 1996, A. Hug (Hg.). Haus der Kulturen der Welt. Berlin. Ausstellungskatalog.
Nicordemus, E., 1993, Meeting Carl Einstein. *Third Text* 25: 31–38.
–, 1994, The Centre of Otherness. In: J. Fisher (ed.), 1994, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts.* London: 91–104.
–, 1995, Inside. Outside. C. Deliss (ed.), *Seven Stories. About Modern Art in Africa.* London. Ausstellungskatalog: 29–38.
–, 1999, Bourdieu out of Europe? In: O. Oguibe and O. Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace.* London: 74–87.
Njami, S., U. Davis-Sulikowski, M. Mittringer (Hg.), 1996, *Die andere Reise. The Other Journey. Afrika und die Diaspora.* Kunsthalle Krems. Wien. Ausstellungskatalog.
N'Koumo, H., 1997, Ibrahima Keïta. L'énergie en mouvement. *Ivoir'Soir.* 30 juin.
Norris, E.G., 1983, Colon im Kontext – Versuch einer Deutung. In: J. Jahn (Hg.), *Colon – das schwarze Bild vom weißen Mann.* München.
Nyachae, W., 1995, Concrete Narratives and Visual Pose. Two Stories from Kenya and Uganda. In: C. Deliss (ed.), *Seven Stories. About Modern Art in Africa.* London. Ausstellungskatalog: 158–189.

Oguibe, O., 1993, In the ‚Heart of Darkness.' Editorial. *Third Text* 23: 3–8.

–, 1994, A Brief Note on Internationalism. In: J. Fisher (ed.), 1994, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: 50–59.

–, 1995, Art, Identity, Boundaries. The Roman Lecture. *NKA* 3: 26–33.

Oguibe, O. and O. Enwezor (eds.), 1999, *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London.

Okeke, C., 1995, The Quest: from Zaria to Nsukka. A Story from Nigeria. In: C. Deliss (ed.), *Seven Stories. About Modern Art in Africa*. London. Ausstellungskatalog: 38–75.

Olwig, K. F. and K. Hastrup (eds.), 1997, *Siting Culture – The Shifting Anthropological Object*. London and New York.

Otro País – Escalas Africanas, 1995, S. Njami (ed.). Las Palmas de Gran Canaria and Palma de la Mallorca, Centro Atlántico de Arte Moderna e Fundació ‚La Caixa'. Ausstellungskatalog.

Ottenberg, S., 1971, *Anthropology and African Aesthetics*. Accra.

–, 1997, *New Traditions from Nigeria. Seven Artists of the Nsukka Group*. Washingon and London.

Papa Ibra Tall, 1975, Situation de l'artiste négro-africain contemporain. In: *Art Nègre et Civilisation de l'Universel*. Dakar et Abidjan: 85–94.

Parisel, Ph. and L. Nzuzi, 1995, Kinshasa – Walls that Speak. *African Arts* XXVIII, 3: 44–55.

Peters, J. D., 1997, Seeing Bifocally: Media, Place, Culture. In: A. Gupta and J. Ferguson (eds.), *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Durham and London: 75–92.

Perry, G., 1994, Primitivism and the „Modern". In: Ch. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven and London: 3–86 (1st ed. 1993).

Picton, J., 1993, In: Vogue, or the Flavour of the Month – The New Way to Wear Black. *Third Text* 25: 89–98.

Pigozzi, J., 1992, Introduction. In: *Africa Now. Jean Pigozzi Collection*. Groningen Museum Novib. Ausstellunskatalog. o. S.

Phillips, R. B. & Ch. B. Steiner (eds.), 1999, *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London.

Phillips, R. B. & Ch. B. Steiner, 1999, Introductory Remarks. Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter. In: R. B. Phillips & Ch. B. Steiner (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London: 3–19.

Planta, R. von, 1999, Der Büffel ist der große Feind seines Jägers. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. Juni, Nr. 145: 51.

Pöggeler, O., 1986, System und Geschichte der Künste bei Hegel. In: Gethmann-Siefert, A. und O. Pöggeler (Hg.), 1986, *Welt und Wirkung in Hegels Ästhetik*. Bonn: 1–26.

Price, S., 1989, *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago.

Restany, P., 1999, Der Westen und sein „Anderes". In: Scheps, M.; Y. Dziewior; B. M. Thiemann (UG.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Köln. Ausstellungskatalog: 21–5.

Revue Noire, 1991, 2: 14–21; 1992, 4: 16–17; 1992, 5: 36–47; 1995, 18: 13, 28.

Rhodes, C., 1994, *Primitivism and Modern Art*. New York.

Robert Mittringer, 1995. R. Mittringer (Hg.). Linz. Katalog.

Robertson, R., 1990, Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept. In: M. Featherstone (ed.), *Global Culture – Nationalism, Globalization and Modernity*. London – Thousand Oaks – New Delhi: 15–30.

–, 1994, *Globalization. Social Theory and Global Culture.* London – Thousand Oaks – New Delhi. (1st ed. 1992).

–, 1995, Globalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity. In: M. Featherstone; S. Lash; R. Robertson (eds.), *Global Modernities.* London – Thousand Oaks – New Delhi: 25–44.

Rosenkranz, K., 1990, *Ästhetik des Hässlichen.* Leipzig (1. Auflage 1853).

Rousset, J.-M., 1996, Calixte Dakpogan. Théodore Dakpogan. In: A. Magnin, and J. Soulillou (eds.), *Contemporary Art of Africa.* New York: 101.

Samba, Ch., 1996, Hommage aux anciens créateurs. In: M. Szalay (ed.) *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray.* München und New York: 50–51.

Sanogo, A.-B., 1988, Théodore Koudougnon – Serge Hénelon, un vrai maître. *Ivoir'Soir,* 25 Mai.

Scheps, M.; Y. Dziewior; B. M. Thiemann (UG.), 1999, *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart.* Köln. Ausstellungskatalog.

Scheps, M., 1999, Kunstwelten im Dialog. In: Scheps, M.; Y. Dziewior; B. M. Thiemann (UG.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart.* Köln. Ausstellungskatalog: 16–20.

Scherer, B. M., 1998, Das Haus der Kulturen der Welt. In: H. Belting und L. Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt.* München: 54–64.

Scheugl, H., 1999, *Eine Ideengeschichte der Moderne.* Wien–New York.

Schildkraut, E. & C. Keim, 1990, *African Reflections: Art from Northeastern Zaïre.* New York.

Schildkraut, E. & C. Keim (eds.), 1998, *The Scrambling for Art in Central Africa.* Cambridge.

Schomburg-Scherf, S. M., 1986, *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik.* Frankfurt am Main.

–, 1990, Ästhetik der »Kunstlosen«. Ein ostafrikanisches Beispiel. In: M. Szalay (Hg.), *Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst.* Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 10. München: 89–112.

Segal, M. H.; D. T. Campell; M. J. Herskovits, 1966, *The Influence of Culture on Visual Perception.* Indianapolis and New York.

Senghor, L. S., 1994, o. T. In: *Iba N'Diaye. „Peindre est se souvenir".* Paris. Ausstellungskatalog: 5.

Severi, C., 1989, Primitivism without Appropriation. Boas, Newman and the Anthropology of Art. *Third Text* 6: 61–64.

Shelton, A., 1992, Predicates of Aesthetic Judgement: Ontology and Value in Huichol Representations. In: J. Coote and A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics.* Oxford: 209–244.

Sinz, D., 1993, Afrikanische Kunst heute. Gespräch über Kunst, Künstler und Kunstpromotion mit André Magnin. *Kunstforum,* Afrika – Iwalewa, 122: 165–175.

Soulillou, J., 1996, Für eine Phänomenologie der afrikanischen Kunst. In: *Neue Kunst aus Afrika,* A. Hug (Hg.). Haus der Kulturen der Welt. Berlin. Ausstellungskatalog: 72–80.

Stanislaus, G. (ed.), 1990, *Contemporary African Artists: Changing Traditions.* The Studio Museum of Harlem. New York. Ausstellungskatalog: 20–28.

Steiner, Ch., 1995, *African Art in Transit.* Cambridge (1st ed. 1994).

Stöhr, J., 1996, (Hrsg.) *Ästhetische Erfahrung heute.* Köln.

Strathern, M., 1988, *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia.* Berkeley – Los Angeles – London.

–, 1992, Part and Wholes: Refiguring Relationships in a Post-Plural World. In: A. Kuper, *Conceptualizing Society.* London and New York.

–, 1996, Cutting the Network. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 2, 3: 517–535.

Ströter-Bender, J., 1991, *Zeitgenössische Kunst der ‚Dritten Welt'.* Köln.

Sy, El Hadji, 1995, Objects of Performance. A Story from Senegal. In: C. Deliss (ed.), *Seven Stories. About Modern Art in Africa.* London. Ausstellungskatalog: 76–101.

Szalay, M. (Hg.), 1990, *Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst.* Ethnologische Schriften Zürich, ESZ 10. München.

–, (ed.), 1996, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray.* München und New York.

–, 1998, Die Herrschaft des Sinns über die Sinne und Afrikas neue Kunst. *Internationales Afrikaforum* 3: 271–276.

Szombati-Fabian, I. and J. Fabian, 1976, Art, History and Society: Popular Painting in Shaba, Zaïre. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 3, 1: 1–21.

Taussig, M., 1993, *Mimesis and Alterity – A Particular History of the Senses.* New York and London.

Thomas, N., 1999, Collectivity and Nationality in the Anthropology of Art. In: M. Banks and H. Morphy (eds.) *Rethinking Visual Anthropology.* New Haven and London: 256–275.

Thompson, R. F., 1974, *African Art in Motion. Icon and Act.* Los Angeles – London – Berkeley.

Touré, Y., 1996, Vohou Vohou. In: A. Magnin and J. Soulillou (eds.), *Contemporary Art of Africa.* New York: 127–128.

–, 1996, *On veut nous faire croire.* Daro Daro 96, Texte No. 2. Abidjan.

Triennale der Kleinplastik. Zeitgenössische Skulptur Europa Afrika. Trägerverein der Triennale der Kleinplastik e. V. (Hg.), W. Meyer, Künstlerischer Leiter. Osterfildern – Ruit.

Van den Bosche, J., 1955, P. R. Desfossés et son Académie congolaise d'art populaire. *Brousse* 6: 17–25.

Van Herreweghe, 1952, L'Homme. son œuvre et sa pensée – Pierre Romains – Desfossés. *Brousse* 2: 12–20.

Vansina, J., 1984, *Art History in Africa.* London and New York.

Vogel, S., 1991, Foreword. In: S. Vogel (ed.) *Africa Explores. 20th Century African Art.* New York and Munich. Ausstellungskatalog: 8–13.

–, 1991 Urban art: The Official Story. In: S. Vogel (ed.) *Africa Explores. 20th Century African Art.* New York and Munich. Ausstellungskatalog: 176–197.

–, (ed.), 1991, *Africa Explores. 20th Century African Art.* New York and Munich. Ausstellungskatalog.

–, 1997, *Baule: African Art through Western Eyes.* New Haven and London. Ausstellungskatalog.

Wahlman, M., 1974a, *Contemporary African Arts.* Chicago, Illinois.

–, 1974b, A Festival of Contemporary Art. *African Arts* VII, 3: 16–17; 69–71.

Wallerstein, I., 1990, Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System. In: M. Featherstone (ed.), *Global Culture – Nationalism, Globalization and Modernity.* London – Thousand Oaks – New Delhi: 31–56.

Walter Weer, Skulpturale Verknüpfungen. W. Weer (Hg.). Wien. Katalog.

Weibel, P. (Hg.), 1996, *Inklusion – Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration.* Steirischer Herbst. Graz. Ausstellungskatalog.

Weiss, A.S., 1992, Wer sind die Magier der Erde? Kritik der Ausstellung „Magiciens de la Terre" (Paris 1989). *Kunstforum,* Welkunst – Globalkultur, 118: 202–207.

Werbner, R., 1996, Introduction: Multiple Identities, Plural Arenas. In: R. Werbner and T. Ranger (eds), *Postcolonial Identities in Africa.* London and New Jersey: 1–25.

Werbner, R. and T. Ranger (eds.), 1996, *Postcolonial Identities in Africa.* London and New Jersey.

Whitechapel Art Gallery, 1986, *From Two Worlds.* London. Ausstellungskatalog.

Whiteley, N., 1999, Readers of the Lost Art. Visuality and Particularity in Art Criticism. In: I. Heywood and B. Dandywell (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual.* London and New York: 99–122.

Wilson, R. and W. Dissanayake (eds.), 1996, *Cultural Production and the Transnational Imaginary.* Durham and London.

Wolff, J., 1983, *The Social Production of Art.* London.

–, 1993, *Aesthetics and the Sociology of Art.* Ann Arbor (1st ed. 1983).

Wollheim, R. 1992, *Art and its Object.* Cambridge (1st ed. 1968).

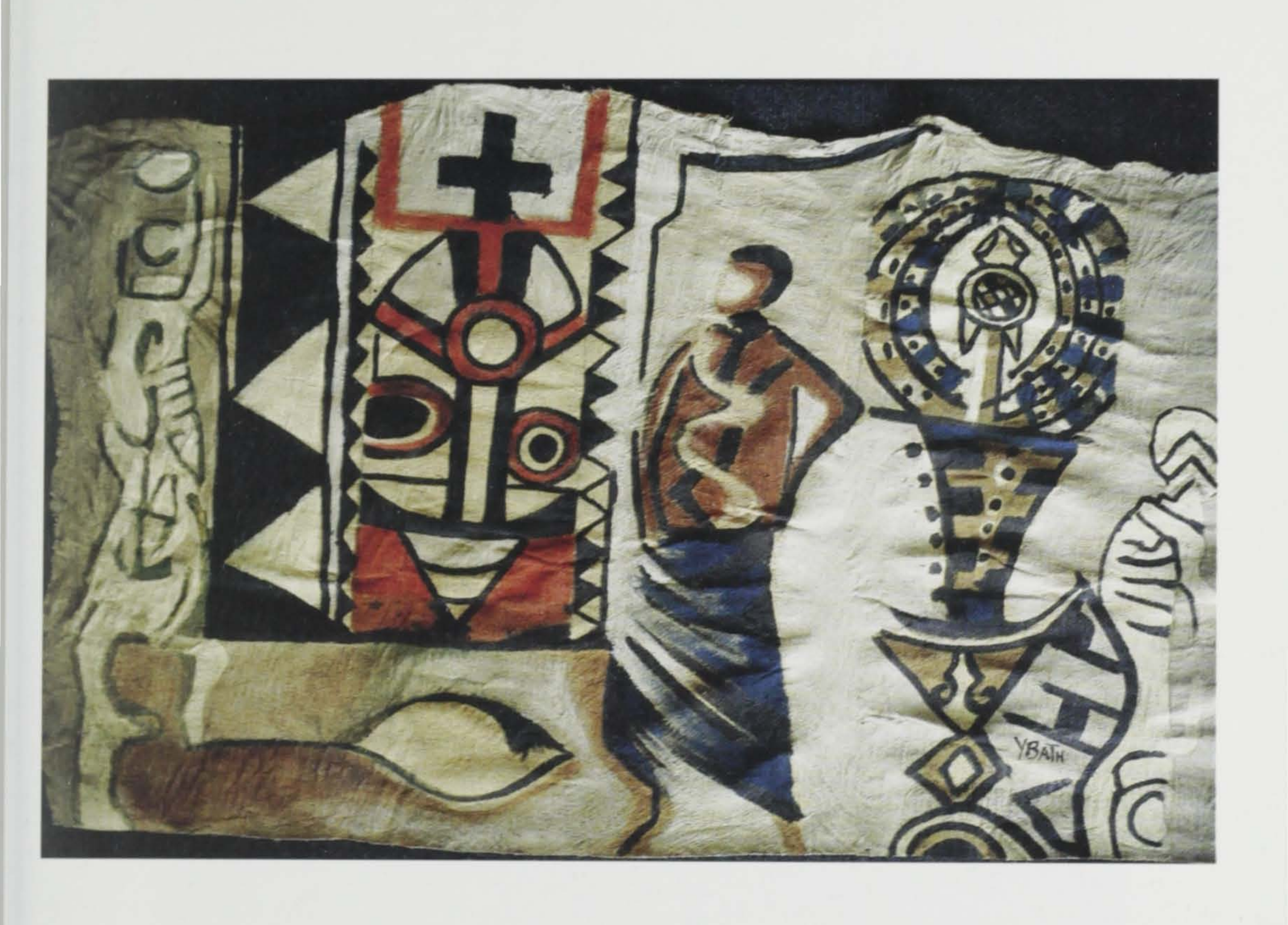
Wyckom, W. Jr., 1975, Letter. *African Arts VIII, 3: 7.*

Zirimu, P. and A. Gurr (eds.), 1973, *Black Aesthetics.* Papers from a Colloquium held at the University of Nairobi. Nairobi – Kampala – Dar Es Salaam.

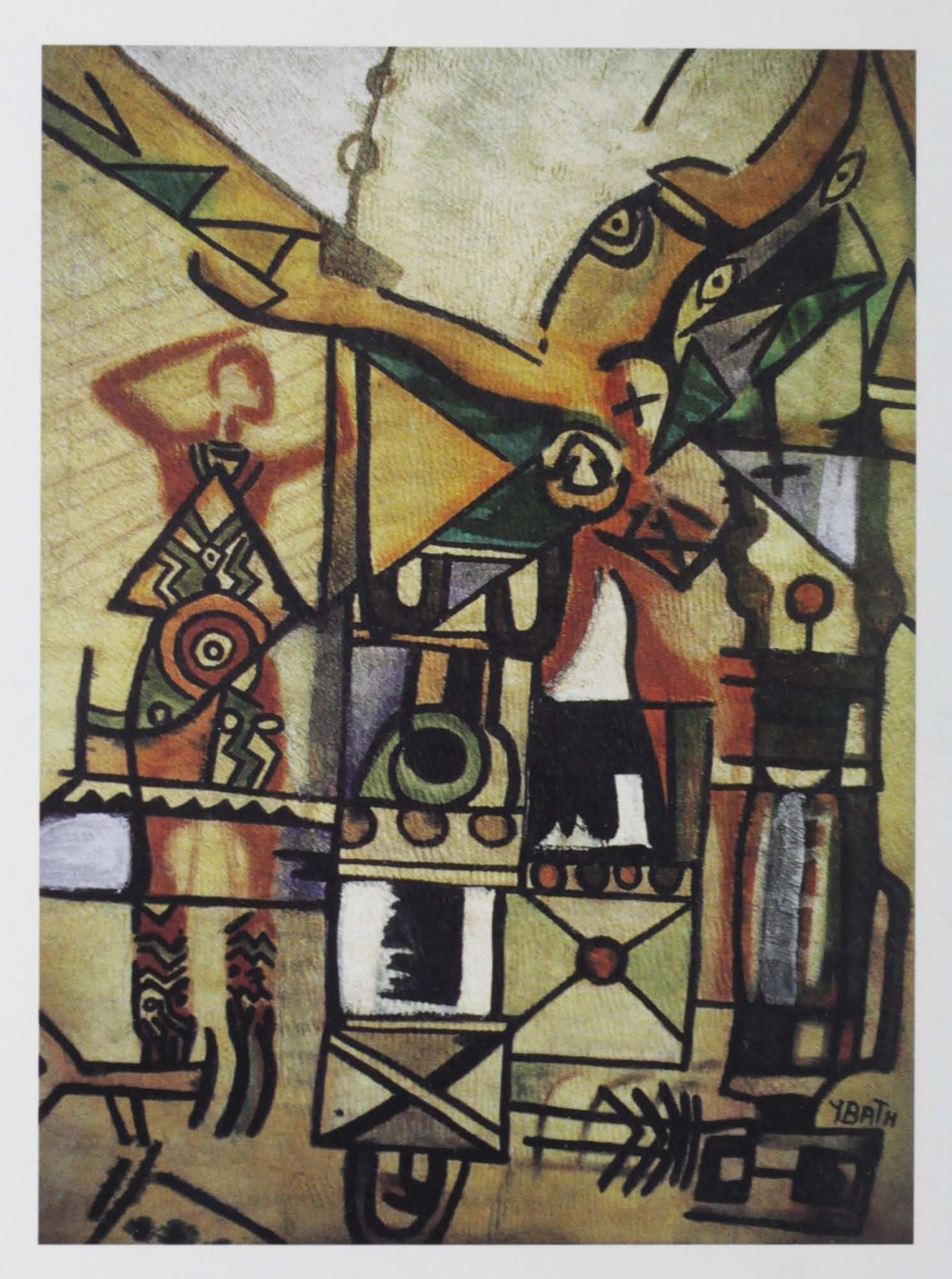
Abbildungen

Anmerkungen zu den Aufnahmen

Außer gesondert angeführt, sind alle Aufnahmen vom Verfasser – Dank allen Künstlern für ihre freundliche Genehmigung. Zum Zeitpunkt der Aufnahmen befanden sich sämtliche abgebildete Werke in den persönlichen Sammlungen der Künstler.



Youssouf Bath,
Le chemin de la Croix, 1997
Rindenbaststoff, Tusche, pflanzliche Mittel für Färbung, Acryl



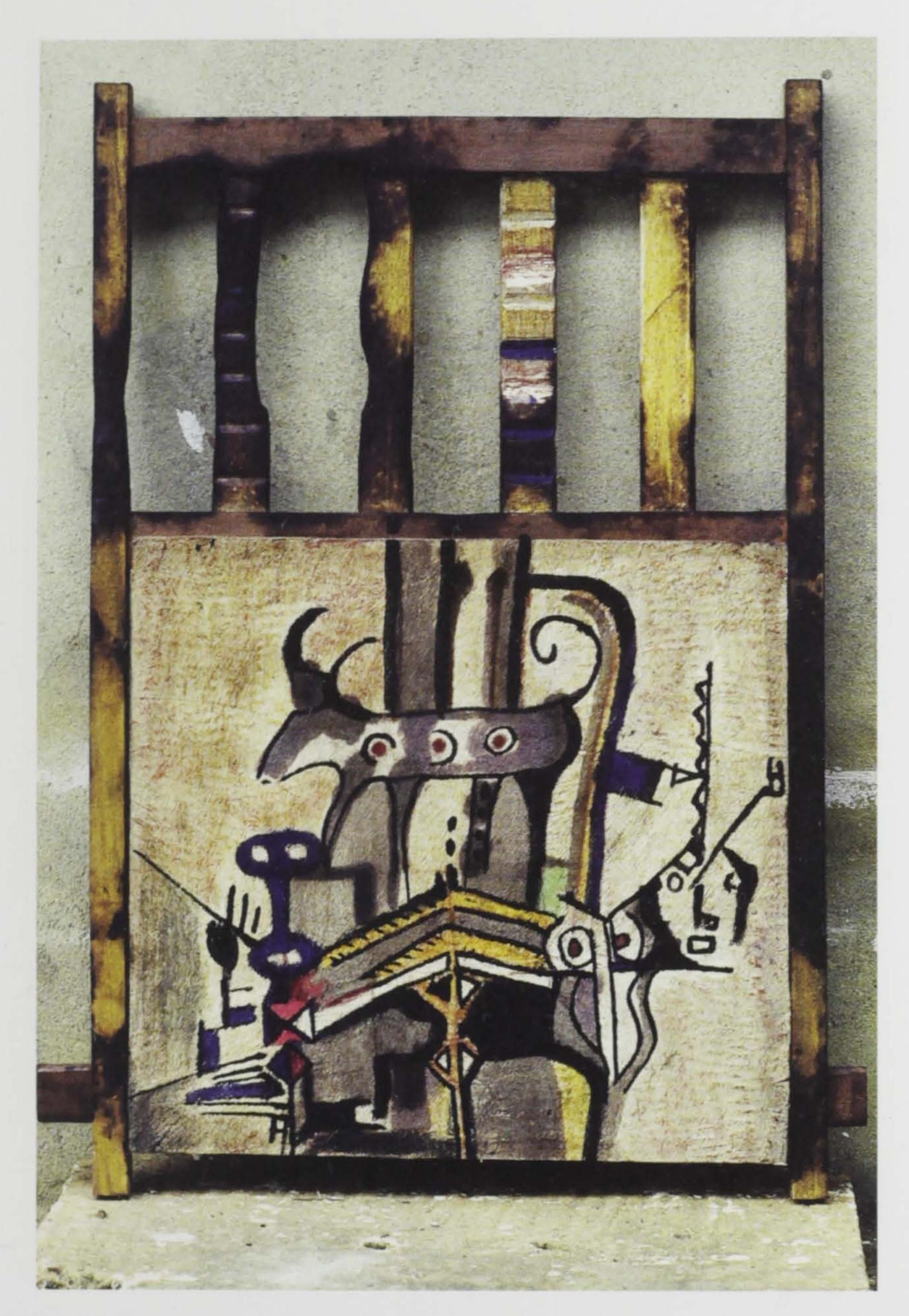
Youssouf Bath,
Méditation, 1997
Rindenbaststoff, Tusche, pflanzliche Mittel für Färbung, Kreide, Acryl



Youssouf Bath,
Le serpent mythique, 1997
Papier, Tusche, pflanzliche Mittel für Färbung, Kreide, Acryl



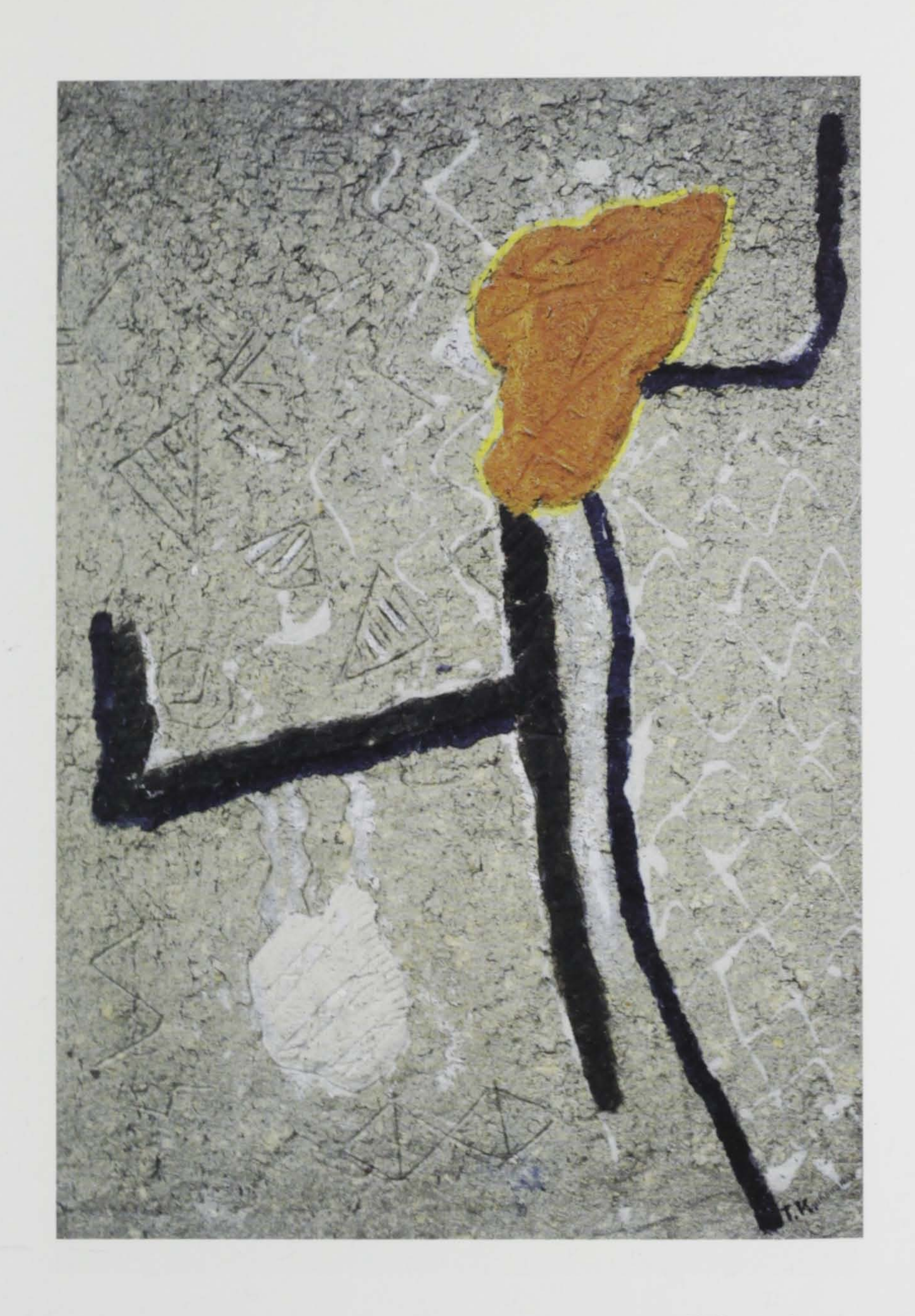
Youssouf Bath,
Les Jumeaux, 1994
Papier, Tusche, pflanzliche Mittel für Färbung, Kreide, Acryl



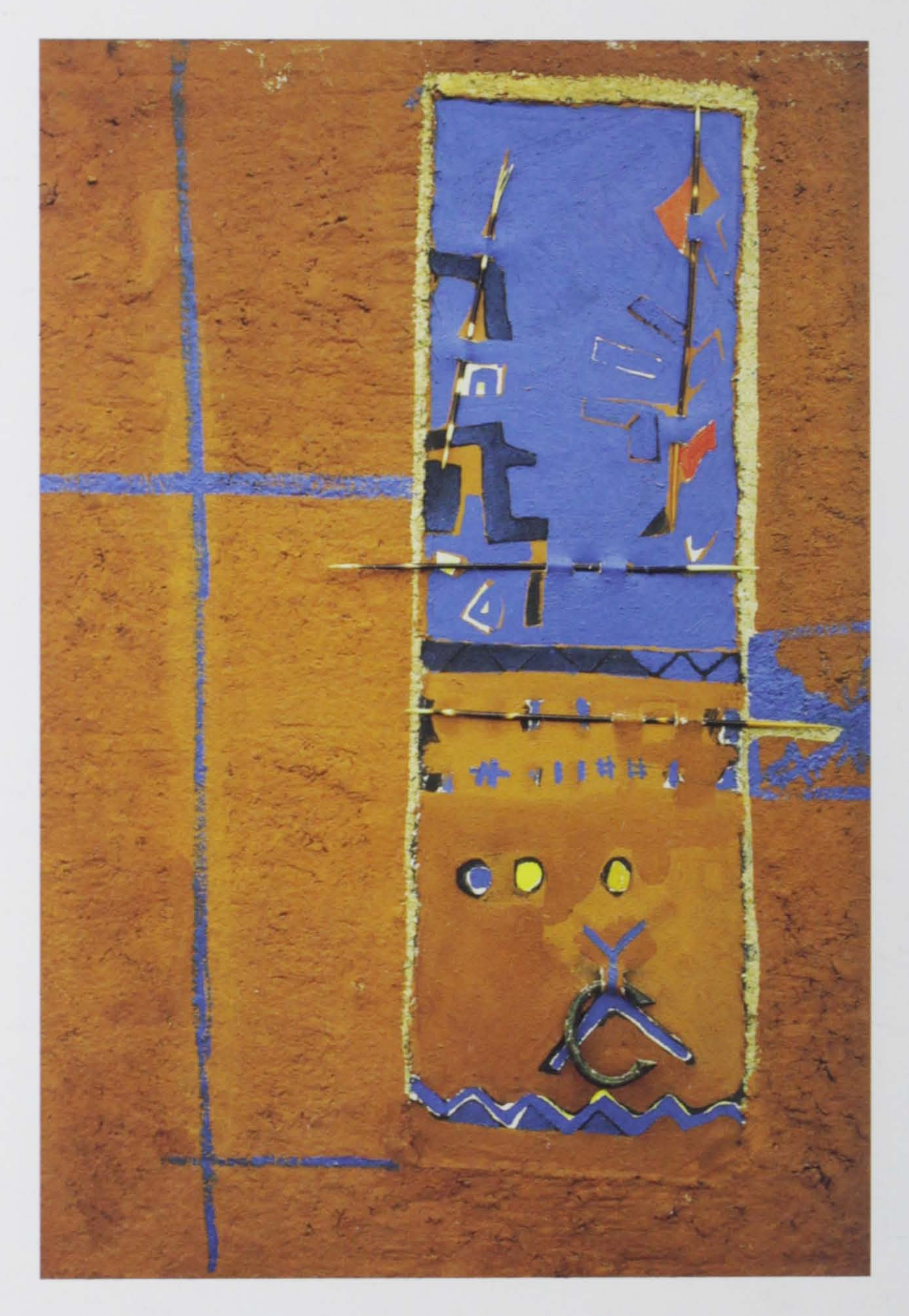
Youssouf Bath,
o. T. 1982
Verschiedene Textilien, pflanzliche Mittel für Färbung



Théodore Koudougnon,
Signes allégoriques, 1996
Papiermâché, Acryl, Sand



Théodore Koudougnon,
Signes allégoriques, 1996
Papiermâché, Acryl, Sand



Théodore Koudougnon,
Signes allégoriques, 1996
Sand, verschiedene Materialien, Acryl



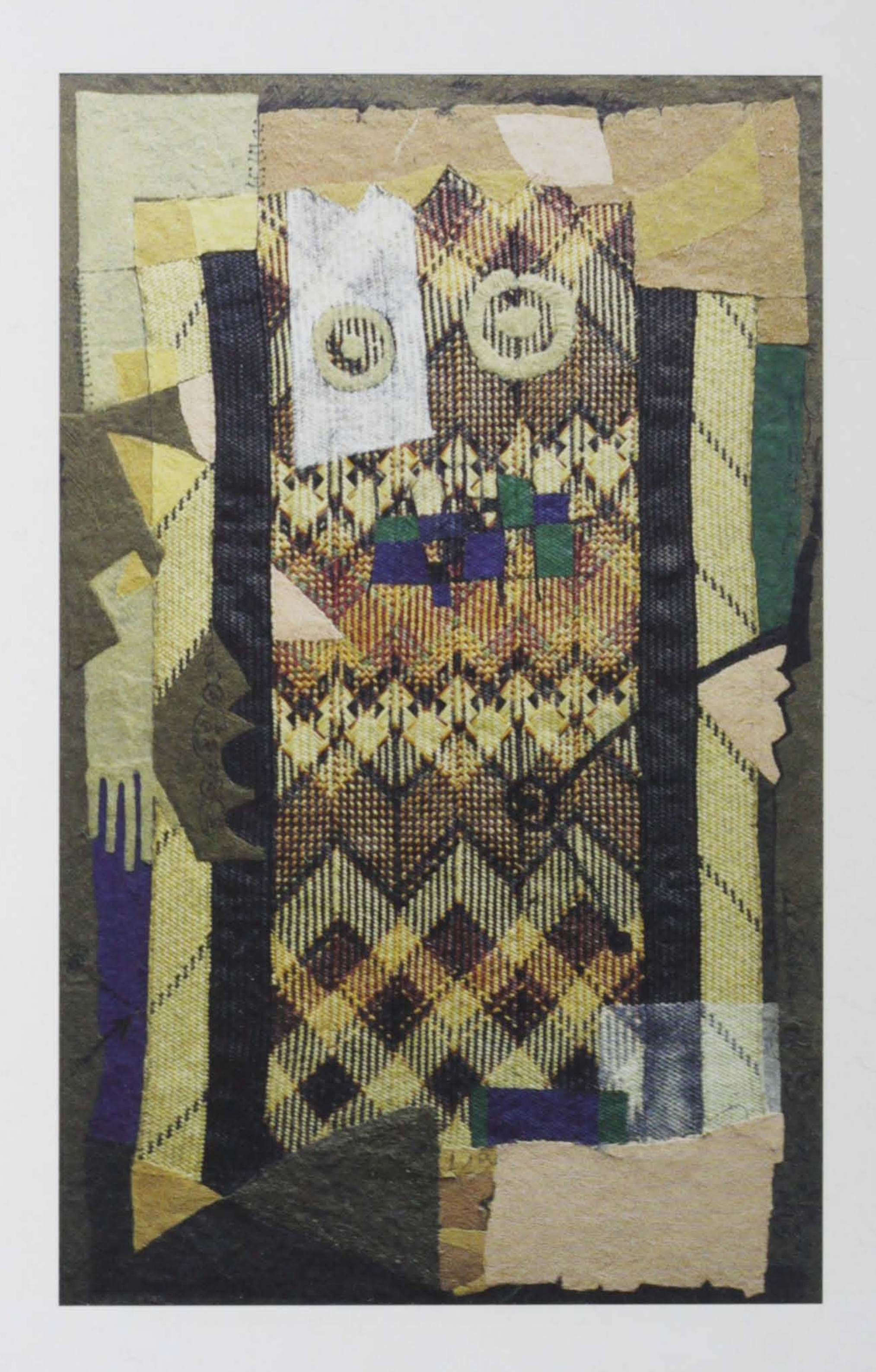
Théodore Koudougnon,
Bidonville, 1997,
(panneau) Holz, Blech, Karton, Acryl



Kra N'Guessan,
L'homme et son double, le diable, 1996
Acryl, Karton, Zeitungsausschnitte



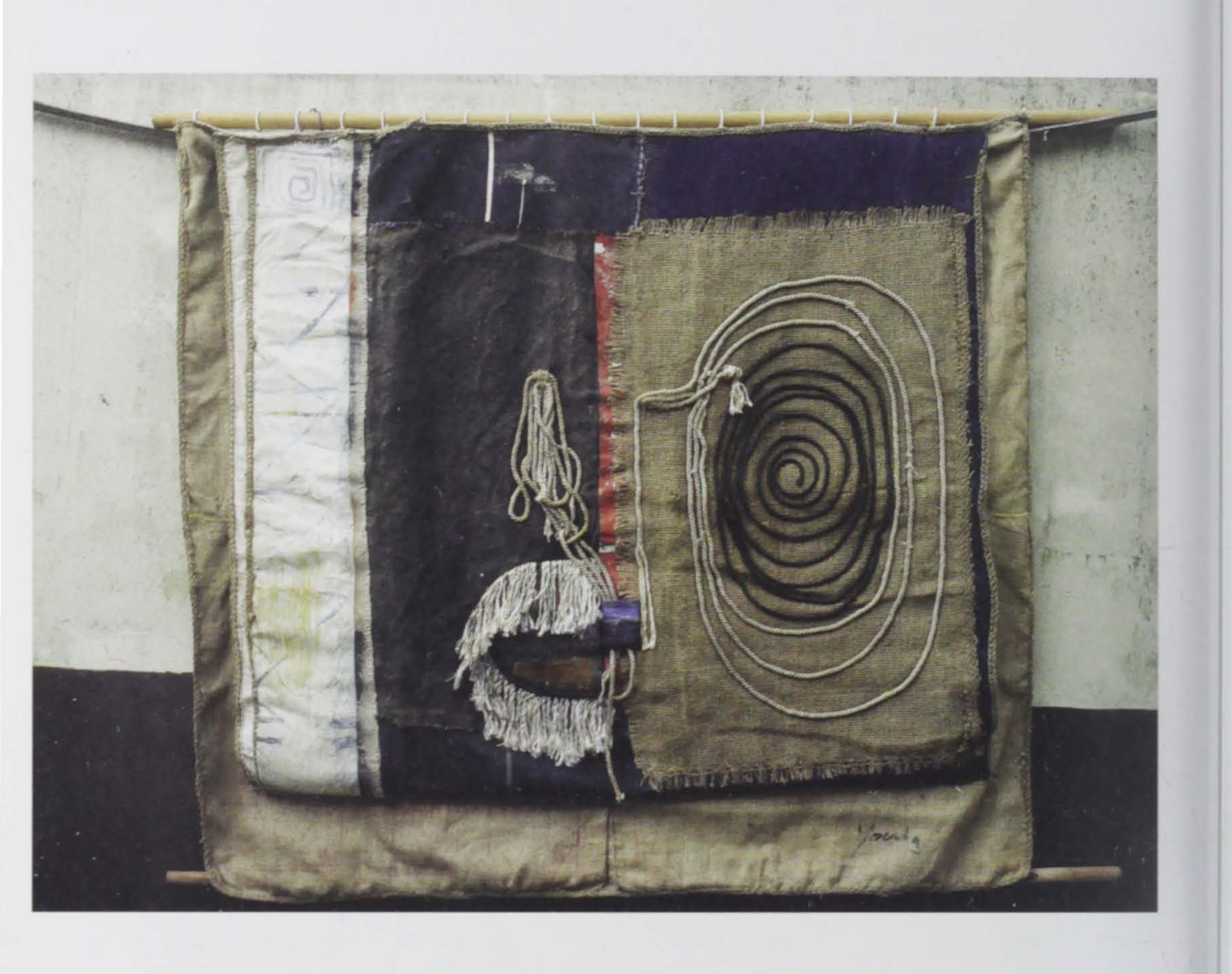
Kra N'Guessan,
Rituel divinatoire, 1994
Sand, Acryl, Textilien und Papier



Kra N'Guessan,
Le voyage à Bamako, 1991
Sand, Acryl, Textilien



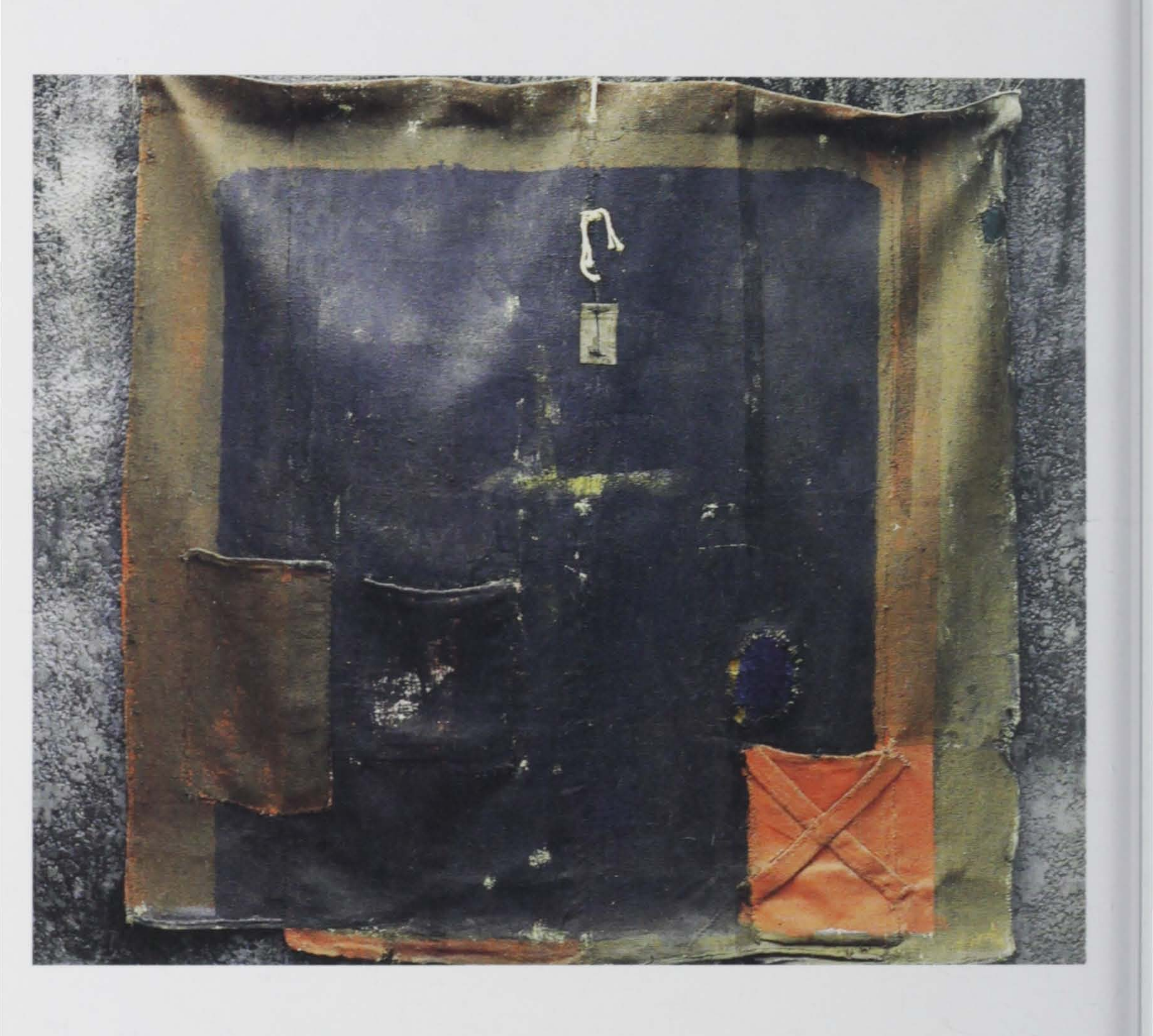
Kra N'Guessan,
Voyage autour de la terre, 1996
Acryl, Karton, Zeitungsausschnitte, Métrotickets



Yacouba Touré,
Stigmates, 1996
Stoff, Schnüre, Acryl



Yacouba Touré,
Paroles incantatoires, 1996
Stoff, Schnüre, Acryl, Blechteilchen



Yacouba Touré,
Mystique, 1997
Stoff, Schnüre, Acryl, Blechteilchen



Ibrahima Keïta,
Suspension, 1979
Acryl, Textilien, Schnüre



Ibrahima Keïta,
L'interrogation, 1992
Acryl, Zeitungsausschnitte, Autokennzeichen, Gips



Ibrahima Keïta,
Ancêtre, 1997
Acryl, Gips, Papier



Ibrahima Keïta,
Esprit Antilope, 1997
Acryl, Gips, Papier



Mathilde Moro,
Étude de figurine, 1997
Acryl, Rindenbaststoff



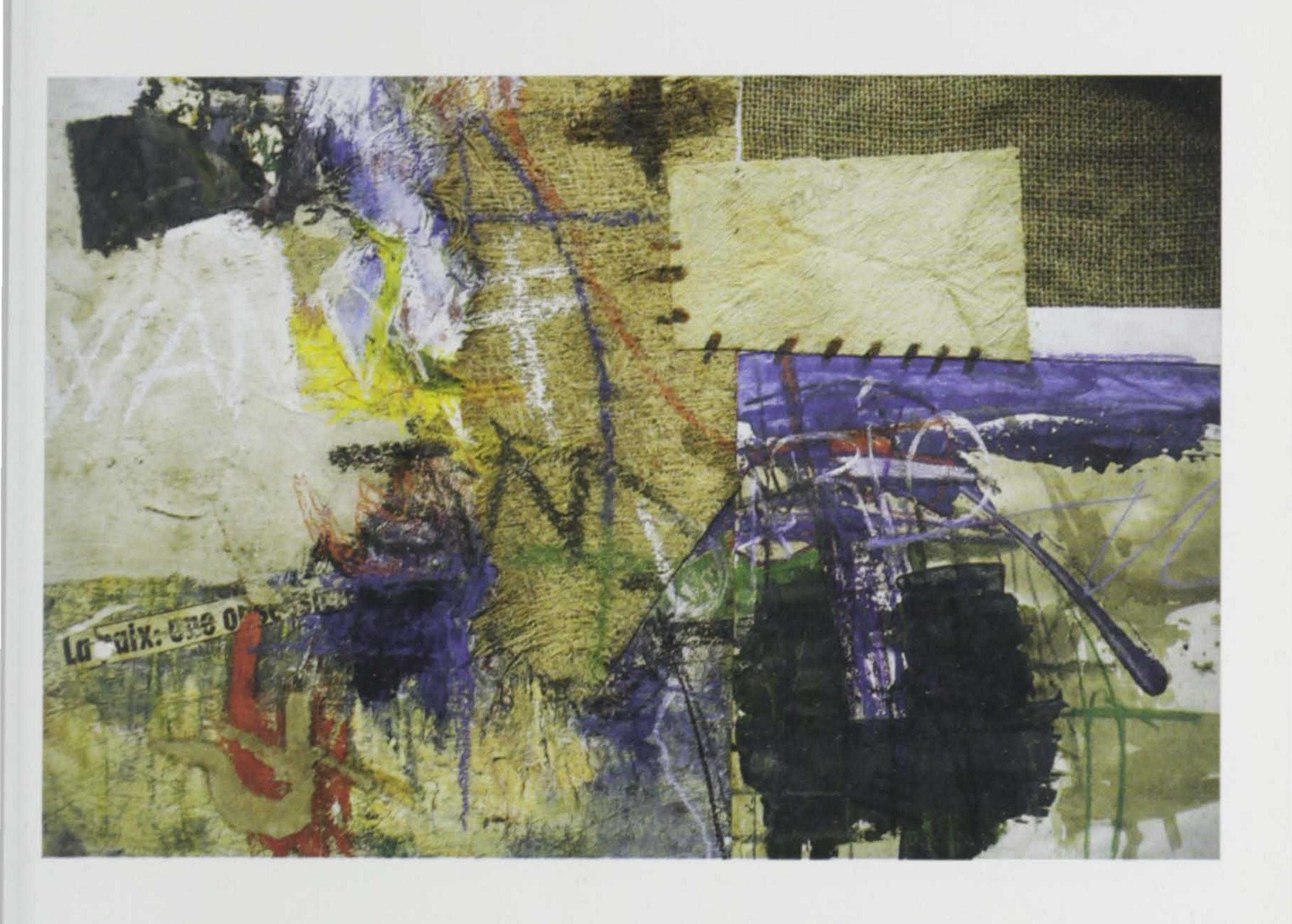
Mathilde Moro,
Étude de figurine, 1997
Acryl, Rindenbaststoff



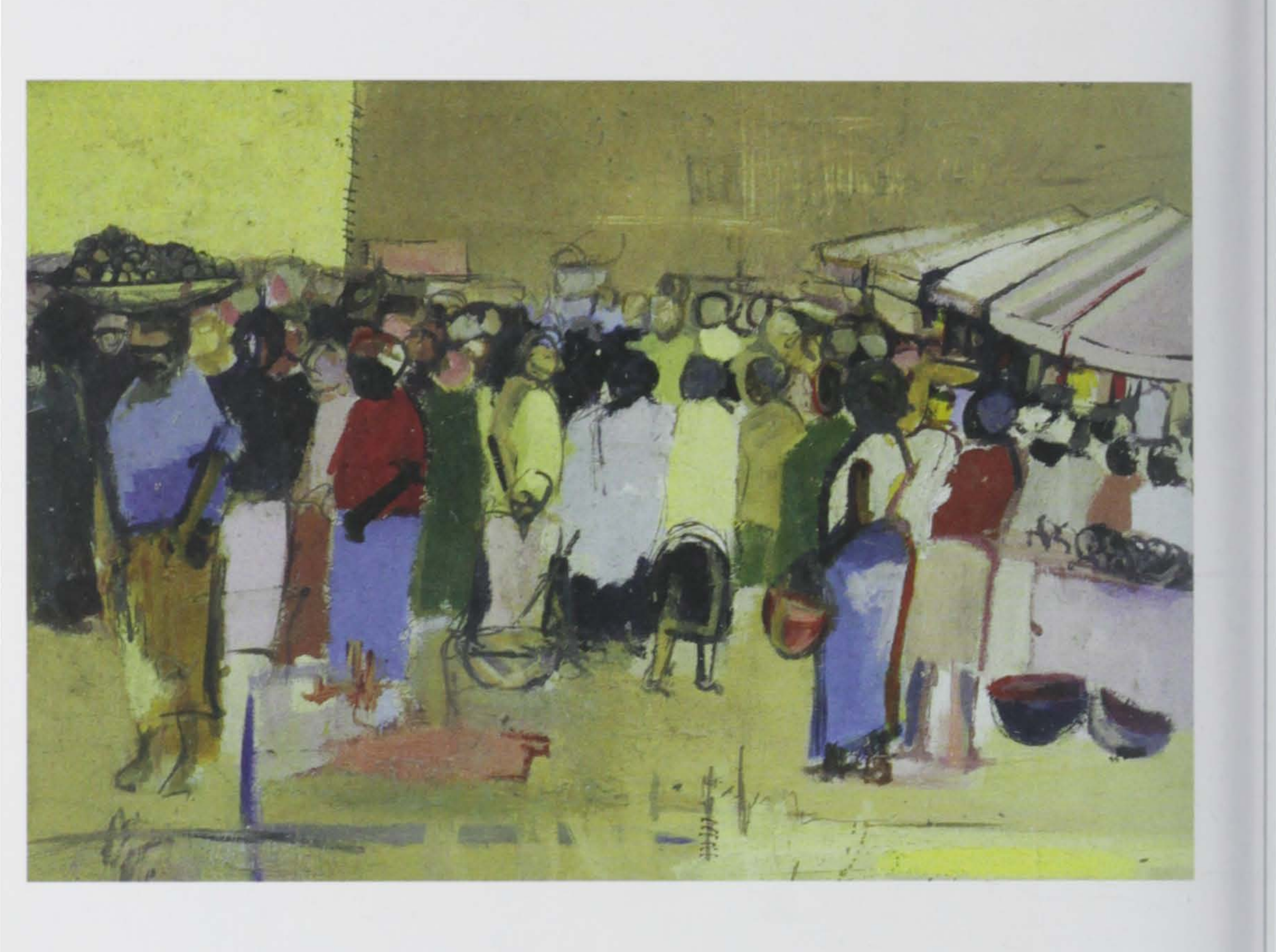
Mathilde Moro,
Danse mystique, 1996
Acryl, Rindenbaststoff



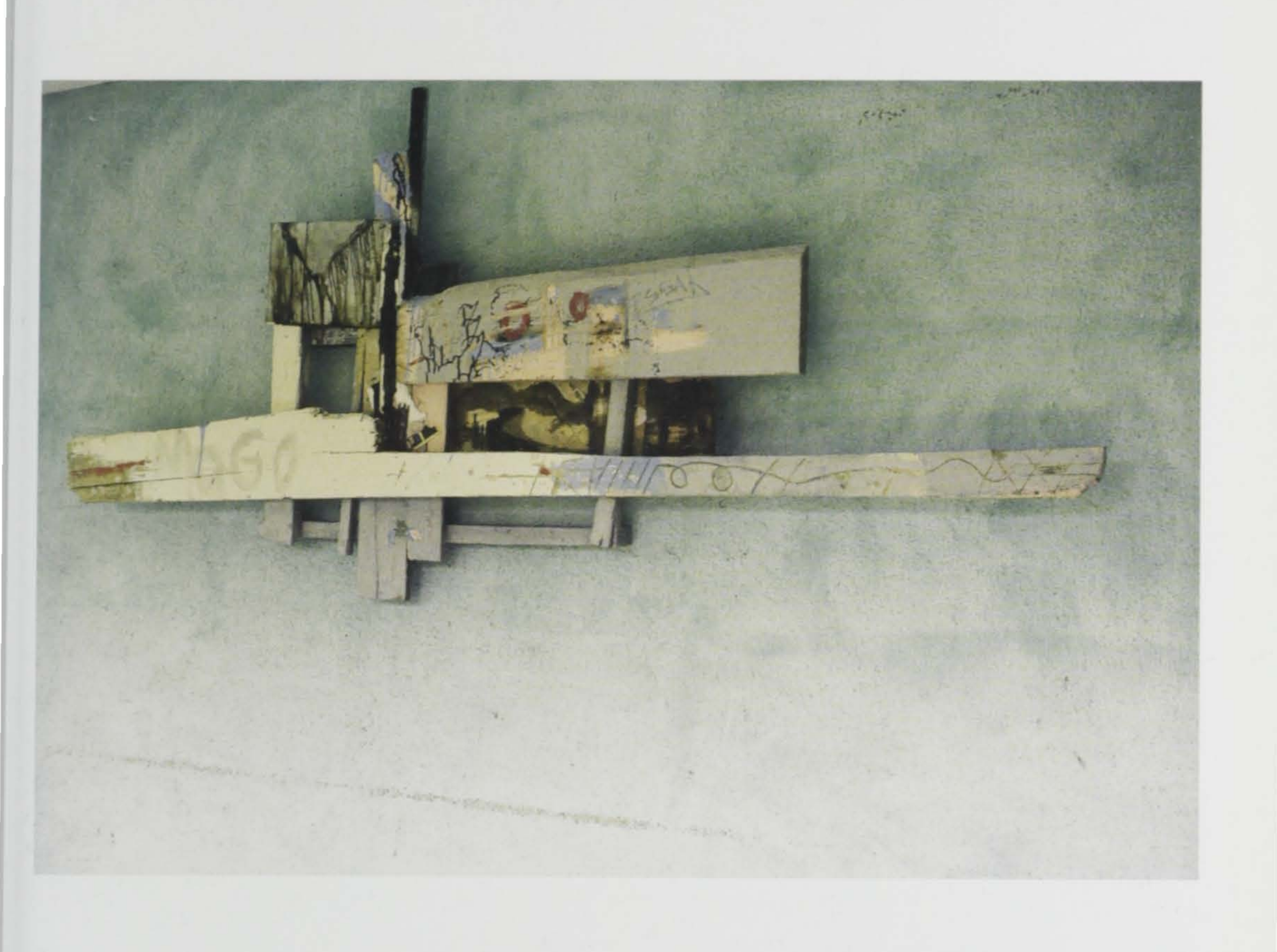
Mathilde Moro,
Pan de mur, 1996, Holztafel
Holz, Acryl



Issa Kouyaté,
Expression bidonville, 1988
Acryl, Papier, Zeitungsausschnitte



Issa Kouyaté,
Scène de marché, 1995
Acryl



Issa Kouyaté,
Bromakoté, 1995
Holz, Acryl, Tusche



Issa Kouyaté,
Nansongon, 1995
Holz, Acryl, Tusche



Ludovic Fadaïro,
Sur le passage, 1997
Acryl, Leim



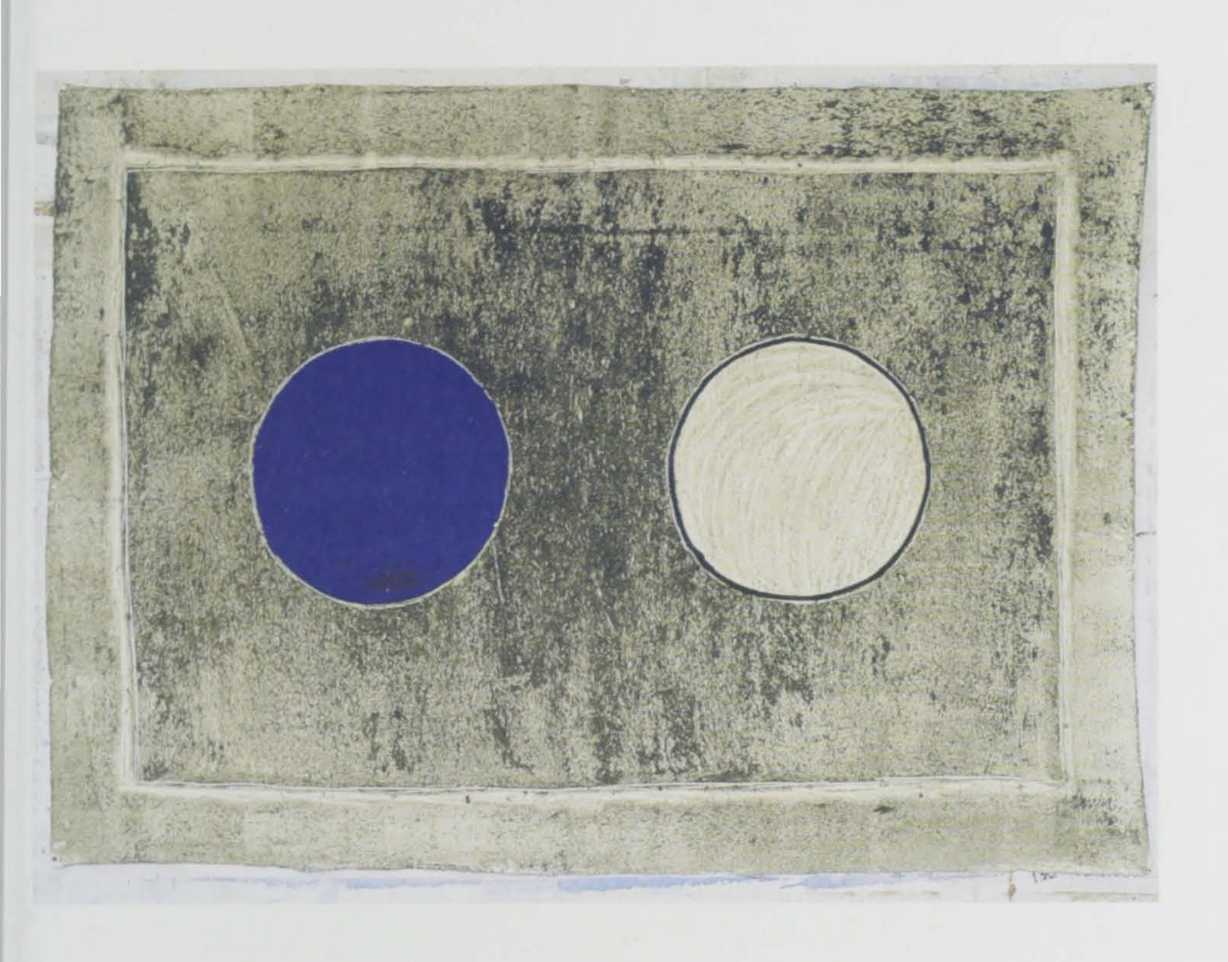
Ludovic Fadaïro,
Le chercheur, 1997
Acryl, Kaurimuscheln



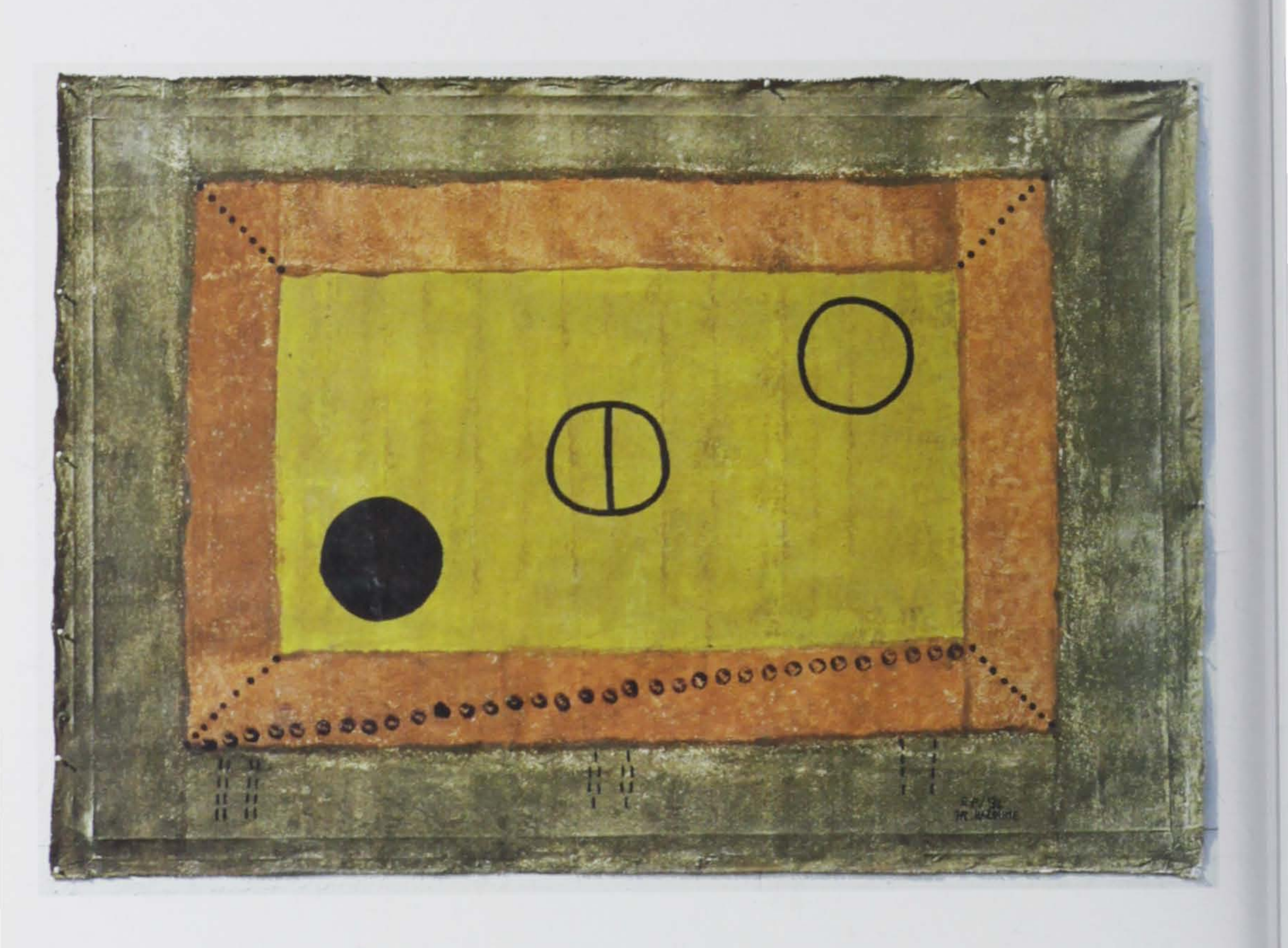
Ludovic Fadaïro,
Transmission, 1996
Acryl, verschiedene Applikationen



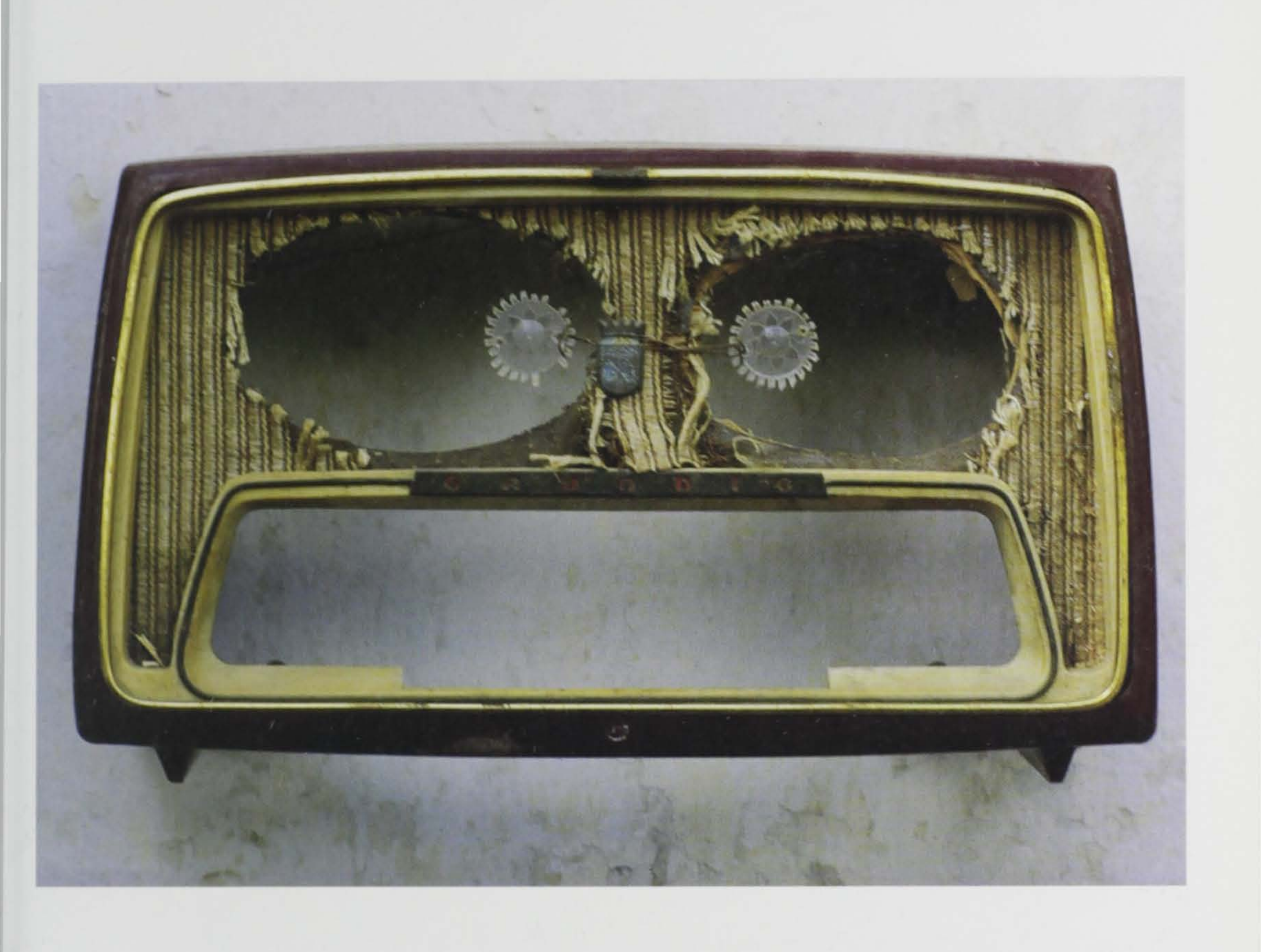
Ludovic Fadaïro,
La symphonie des oiseaux, 1997
Acryl, verschiedene Applikationen



Romuald Hazoumé,
Gbe-yeku, 1996
Kuhflade, Acryl



Romuald Hazoumé,
La vie, la femme, la mort, 1994
Kuhflade, Erdpigmente, Acryl



Romuald Hazoumé,
Chouette, 1994, masque bidon
Radio, verschiedene Applikationen



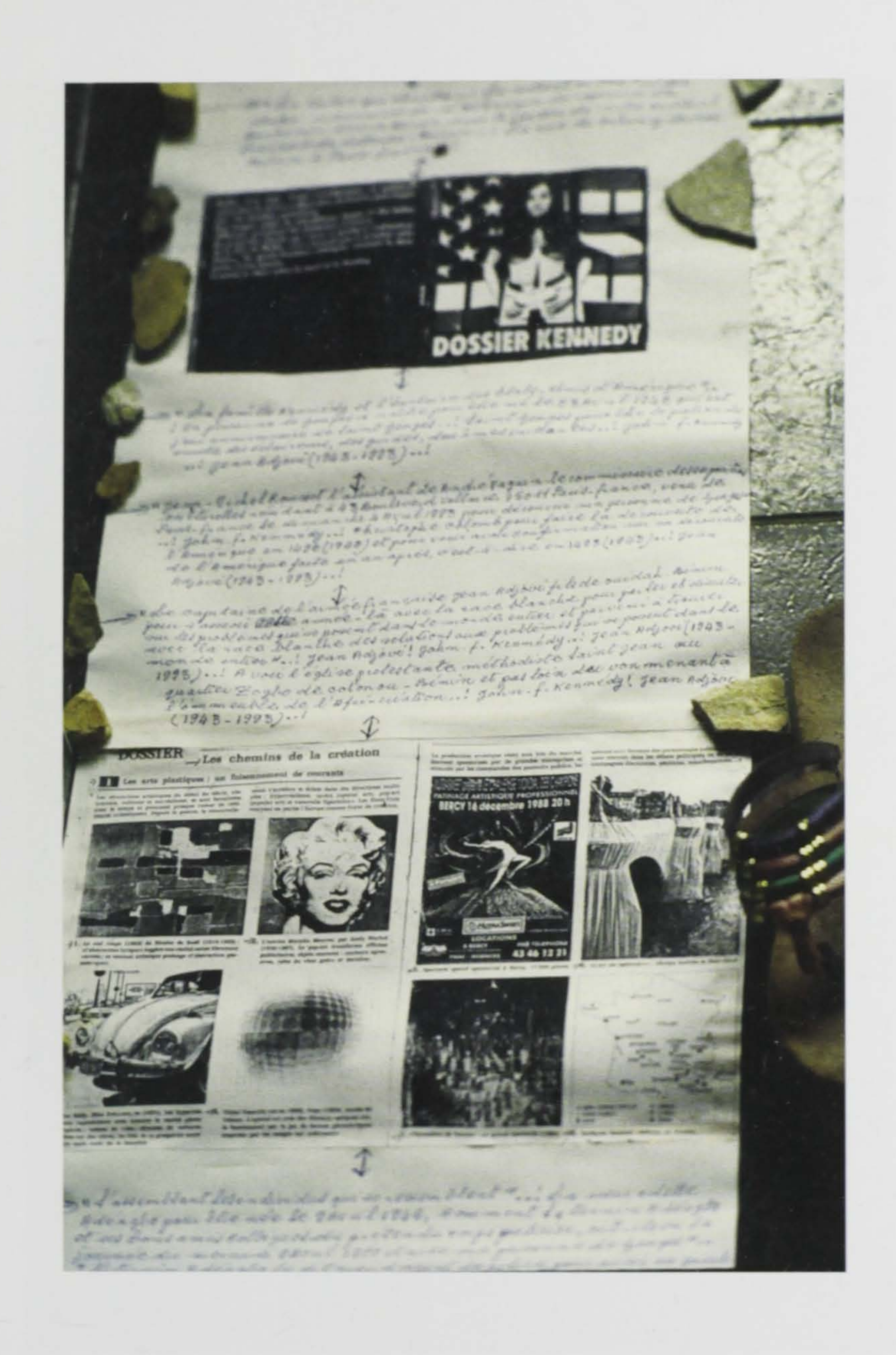
Romuald Hazoumé,
Amina, 1992, , masque bidon
Plastikkanister, Indigo, verschiedene Applikationen



Georges Adéagbo,
Afrique du Sud – An 1 de la démocratie, 1997,
Installation éphémère (Detail)
Texte, verschiedene andere Gegenstände



Georges Adéagbo,
Afrique du Sud – An 1 de la démocratie, 1997, Installation éphémère (Detail)
Texte, verschiedene andere Gegenstände



Georges Adéagbo,
Afrique du Sud – An 1 de la démocratie, 1997, Installation éphémère (Detail)
Texte, verschiedene andere Gegenstände



Georges Adéagbo,
Le Vodoun, le fétiche, 1997, Installation éphémère (Detail)
Texte, verschiedene andere Gegenstände



Calixte Dakpogan,
Amazone, 1995
Autoteile und anderes Blech



Calixte Dakpogan,
Oassi, 1997
Autoteile und anderes Blech



Calixte Dakpogan,
Heviosossi, 1997
Autoteile, anderes Blech und Plastikteile



Calixte Dakpogan,
Gessi, 1997
Autoteile, anderes Blech,Strohhut



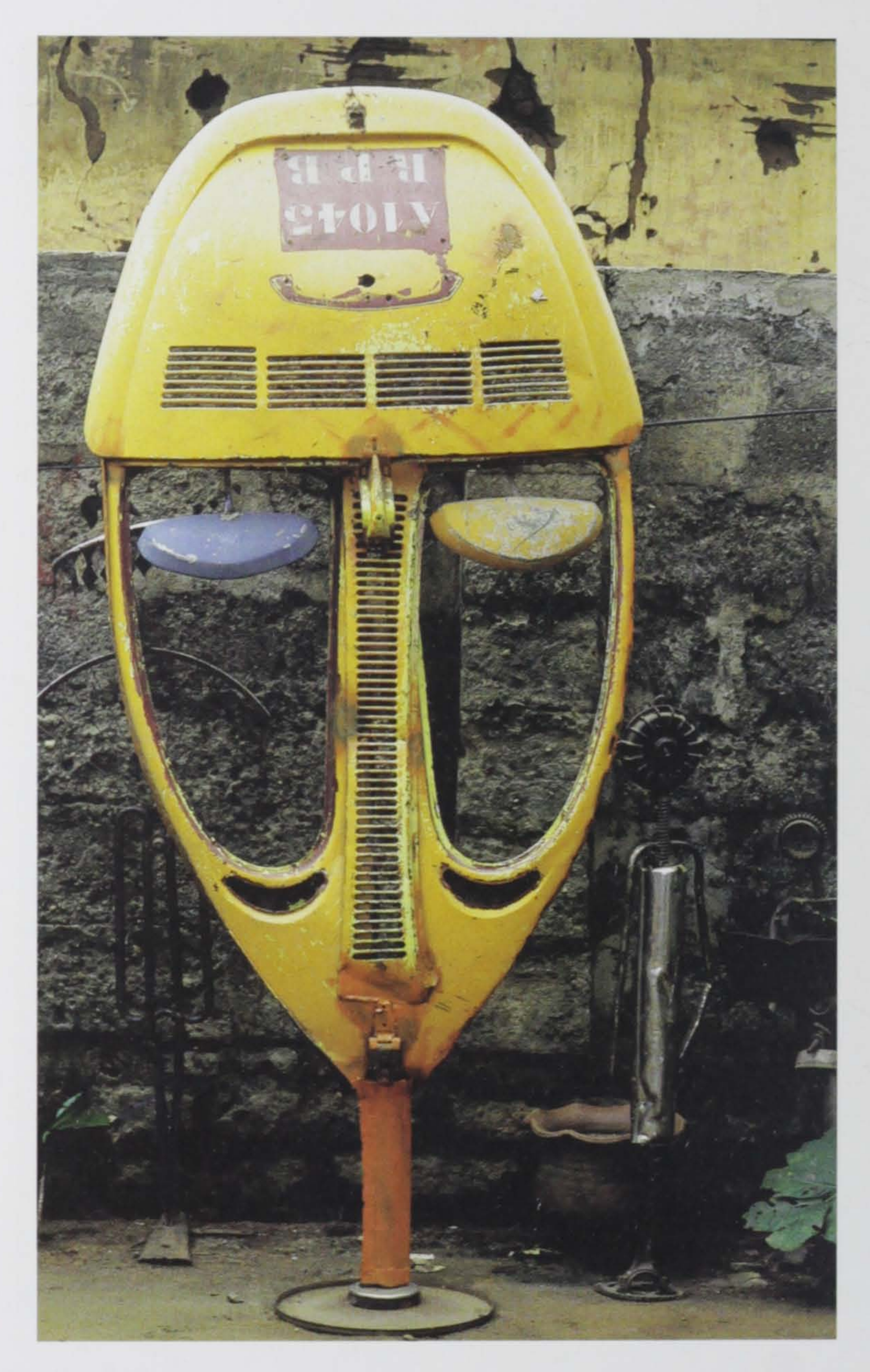
Théodore Dakpogan,
Le dieu Ogun, 1995
Autoteile, anderes Blech



Théodore Dakpogan,
Ogoudjijo, 1997
Autoteile und anderes Blech



Théodore Dakpogan,
Le richard, 1997 (Detail)
Autoteile und anderes Blech



Théodore Dakpogan,
La grosse tête, 1997
Autoteile



Dominique Zinkpe,
Dialogue, 1996
Holz, Jute, Erdpigmente, Färbemittel, Schnüre



Dominique Zinkpe,
Lutte, 1997 (Detail)
Draht, Jute



Dominique Zinkpe,
Questions d'identité, 1997, Installation
Jute, Schnüre, Färbemittel, Holz, Draht



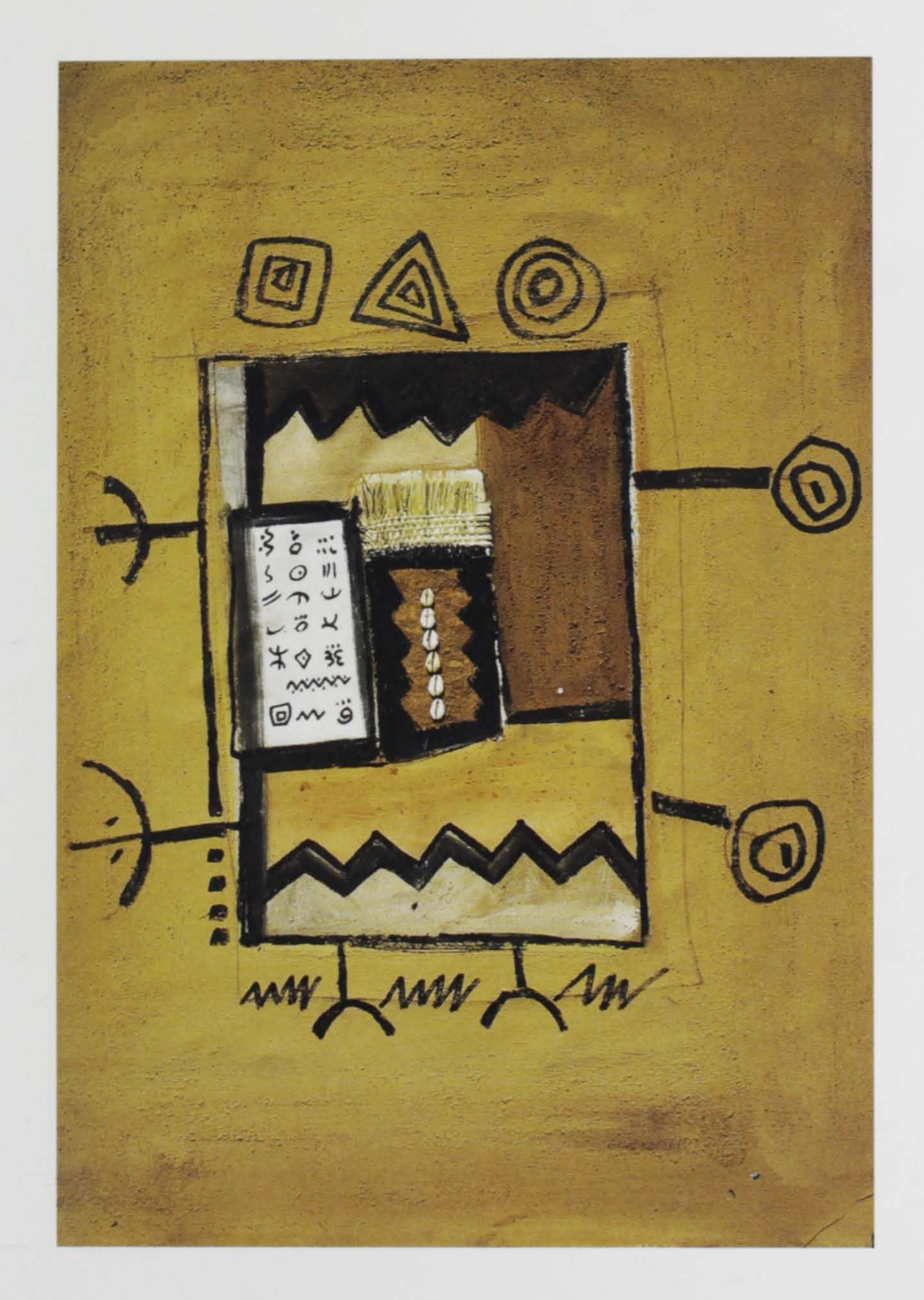
Dominique Zinkpe,
Questions d'identité, 1997 (Detail)
Jute, Schnüre, Färbemittel, Holz, Draht



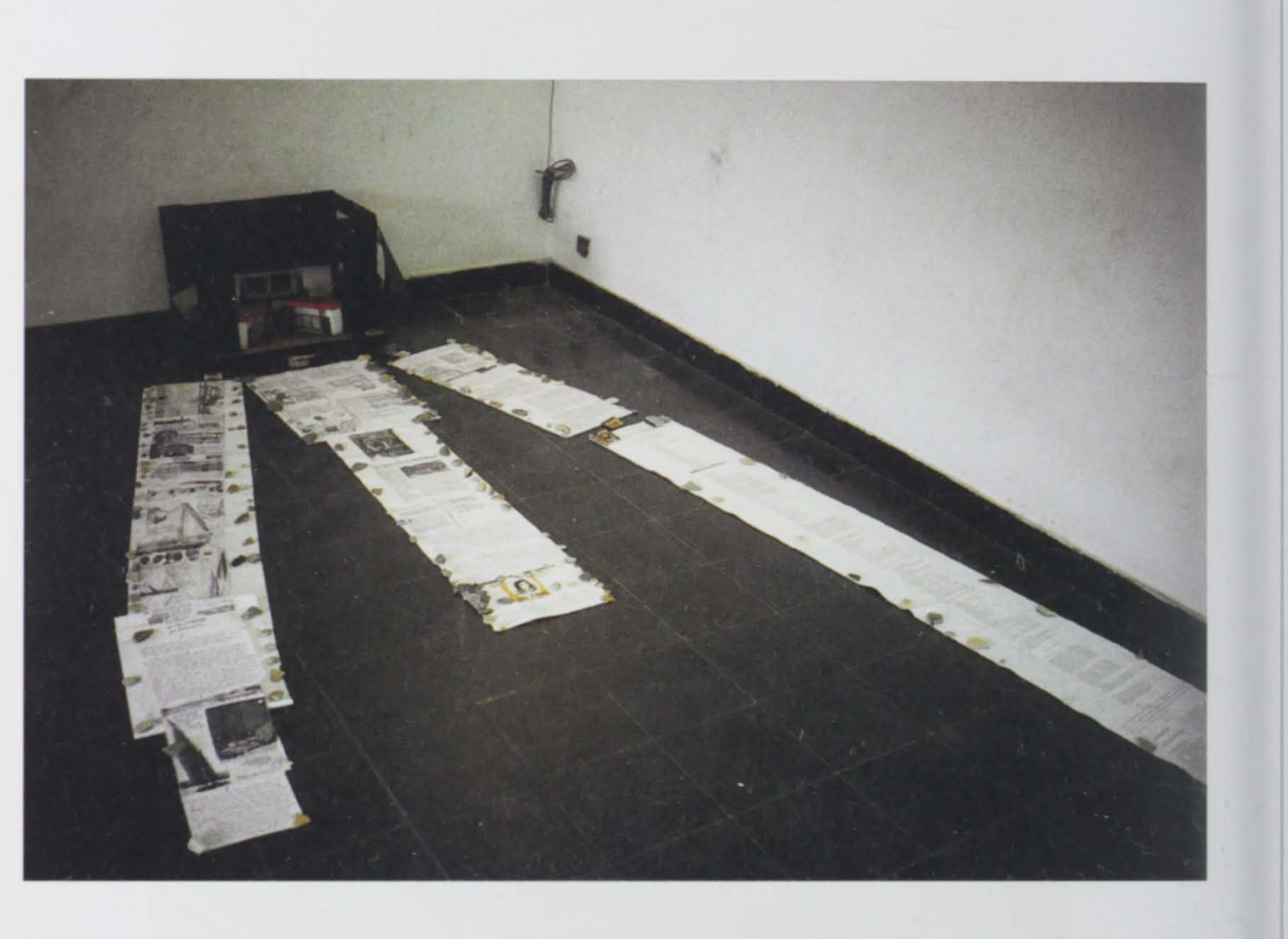
TCHIFF,
o. T., 1997
Papier, Acryl, Tusche, Textilien, andere Applikationen



TCHIFF,
Dan, 1997
Papier, Acryl, Tusche, Kaurimuscheln



TCHIFF,
Une lutte contre le racisme, 1997
Papier, Acryl, Tusche, Kaurimuscheln, andere Applikationen



Georges Adéagbo,
Le Voudoun, 1997
Installation éphémère (Detail)
Texte, verschiedene Gegenstände



Kra N'Guessan,
Le code inconnu, 1987
Acryl, Sand, Textilien



Yacouba Touré,
Zoo-Anthromorphe, 1996
Acryl, Zement



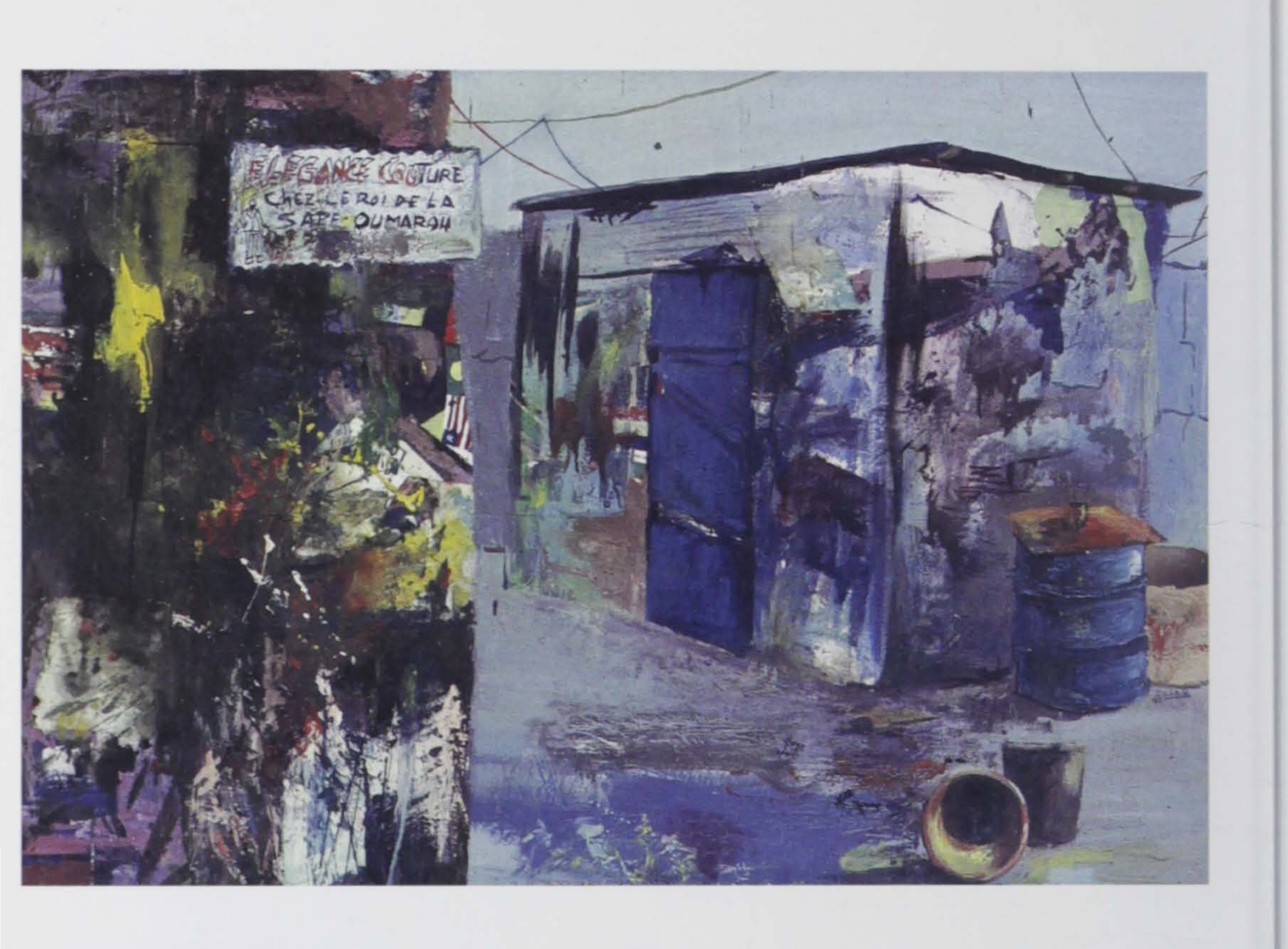
Yacouba Touré,
o. T., 1996
Textilien, Acryl



Mathilde Moro,
La danseuse, 1996
Acryl, Rindenbaststoff



Ibrahima Keïta,
Le problème, 1992
Acryl, Gips, Zeitungsausschnitte, Arzneirezepte



Issa Kouyaté,
Élégance couture, 1995
Acryl



Romuald Hazoumé,
Le coq et le serpent, 1996
Acryl, Kuhflade

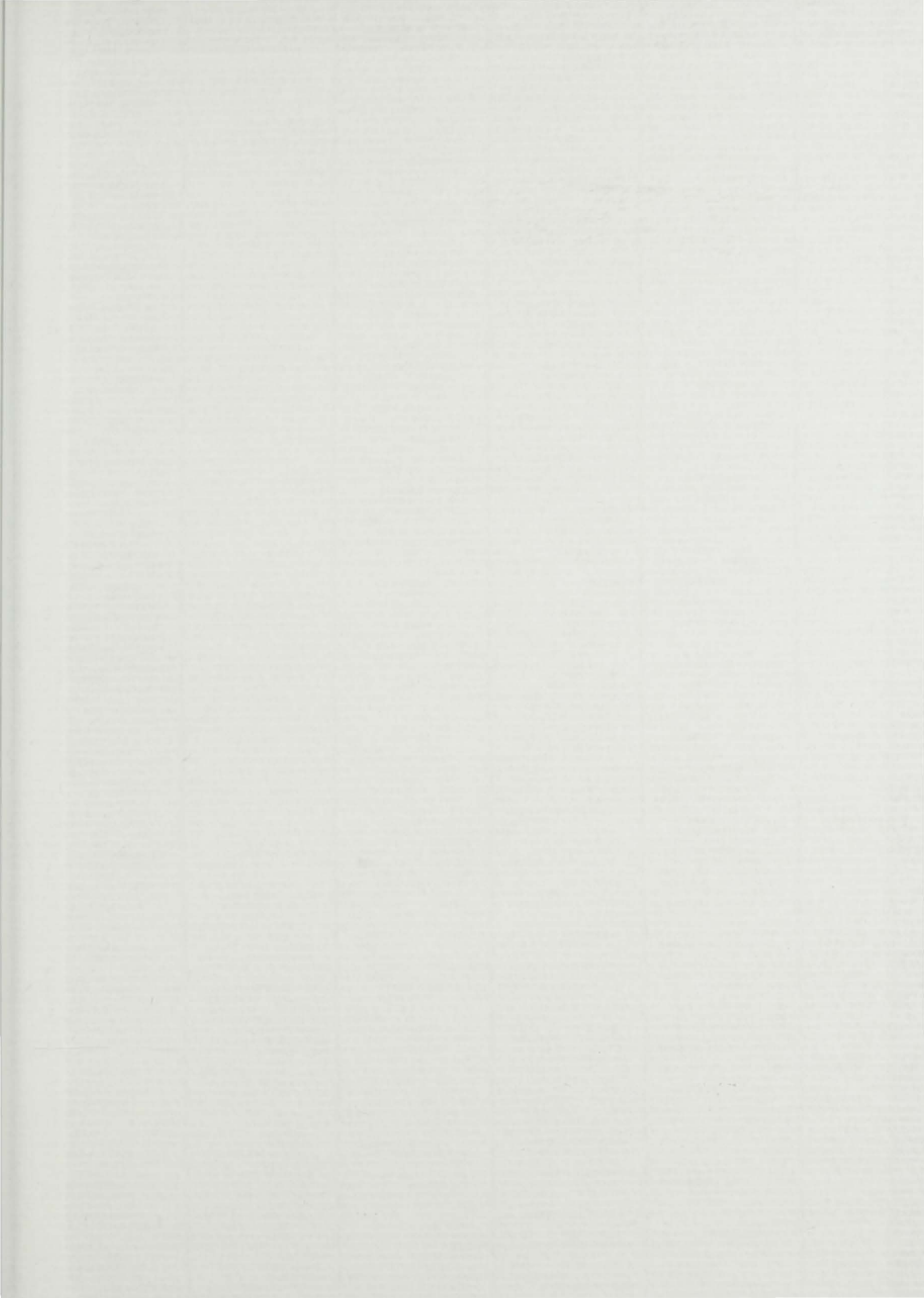


TCHIF
Dan, 1997
Papier, Acryl, Tusche, Kaurimuscheln

Personenindex

Sachindex





Seit dem Ende der achtziger Jahre ist zeitgenössische Kunst aus Afrika von Großausstellungen in Europa und Amerika kaum mehr wegzudenken.
Dennoch ist heute noch immer wenig über Künstler von diesem Kontinent zu erfahren. Basierend auf einem mehrmonatigen Aufenthalt und intensiven Recherchen, stellt der Autor 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin vor. Dabei werden ihre Werke anhand von Gesprächsausschnitten und der Erklärungen ihrer Konzepte und Überlegungen erläutert. Auf diesem Weg wird der Leser angeregt, sich eingehend mit diesen verschiedensten Ausdrucksformen – von Bildern über Skulpturen und Masken aus Abfallprodukten, bis hin zu Installationen – auseinander zu setzen. Dabei wird ebenso auf die Ausbildungssituation eingegangen wie auf das Umfeld, die Kunstwelt, in der die Künstler leben und schöpferisch arbeiten. Die Studie gewährt nicht nur Einblick in unterschiedliches künstlerisches Schaffen in Afrika, sie zeigt ebenso die Lebenswelten der Künstler, deren Kenntnis entscheidend ist, um sie und ihre Arbeit zu verstehen.

Thomas Fillitz,
Studium der Ethnologie, Philosophie, Psychologie an der Universität Wien. Professor an der Universität Wien. Ehemaliges Mitglied des Redaktionskomitees der ‚Cahiers d'Etudes Africaines'/Paris; Feldforschungen in Nordnigeria, Côte d'Ivoire und Bénin. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartskunst in Afrika, allgemeine anthropologische Theorie, Islam in Westafrika.



ISBN 3-205-99402-7
http://www.boehlau.at